আধুনিক পাশ্চাত্য চিত্ৰশৈলী

পুষ্প গগৈ



অসম সাহিত্য সভা

ADHUNIK PACHATYA CITRASOILI : A book on Modern Western Art written by Shri Puspa Gogoi and Published by Nagen Saikia, General Secy. Asam Sahitya Sabha, Chandrakanta Handique Bhawan, Jorhat-785001, March, 1981. Price Rs. Twelve only.

প্ৰকাশক :
নগেন শইকীয়া,
প্ৰধান সম্পাদক, অসম সাহিত্য সভা,
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন, যোৰহাট ৭৮৫০০১

প্ৰকাশ কাল : মাৰ্চ ১৯৮১

(অসম চৰকাৰৰদ্বাৰা অনুমোদিত সুলভ মূল্যৰ কাগজত ছপা কৰা হ'ল

মূল্য : বাৰ টকা

ছপা :
আসাম প্ৰিণ্টিং ৱৰ্কচ প্ৰাঃ লিঃ
যোৰহাট

প্ৰধান সম্পাদকৰ বক্তব্য

প্ৰায় চাৰিবছৰ মানৰ আগতে ধেমাজিলৈ যাওঁতে, ধেমাজিত বাছৰ পৰা নামি কাষৰ হোটেল এখনলৈ সোমাইগৈ দেখো বেৰত পিকাচোৰ ছবি এখনৰ ডাঙৰ অনুকৃতি এখন। ধেমাজিত মোৰ বাবে পিকাচো অভাৱনীয় আছিল। খবৰ লৈ গম পালোঁ ধেমাজি কলেজৰ উদ্ভিদ বিজ্ঞান বিভাগৰ অধ্যাপক শ্ৰীপুষ্প গগৈয়ে আঁকিছে সেই ছবিখন। শ্ৰীগগৈক লগ পাই কথা-বতৰা হৈ তেতিয়াই কৈছিলোঁ যে অসমীয়া ভাষাত যিহেতু পাশ্চাত্য চিত্ৰশিল্প সম্পৰ্কে কোনো কিতাপ-পত্ৰ নাই, তেখেতেই লাহে লাহে সেই বিষয়েও যত্ন কৰক।

১৯৮০ চনৰ এপ্ৰিলত ধেমাজিয়েদি পাৰহৈ গৈছিলোঁ খেৰকটা মুখত আয়োজন কৰা মিচিং আগম কৌবাঙৰ বাৰ্ষিক অধিৱেশনত যোগ দিবলৈ। তেতিয়া শ্ৰীগগৈক আগৰ সেইকথা সোঁৱৰাই দি পশ্চিমীয়া চিত্ৰশিল্পৰ ধাৰা সমূহৰ পৰিচয়জ্ঞাপক পুথি এখন যুগুতাবলৈ অনুৰোধ কৰোঁ আৰু অসম সাহিত্য সভাৰ ১৯৮০-৮১ বছৰৰ প্ৰকাশন আঁচনিত বিষয়টো অন্তৰ্ভুক্ত কৰোঁ।

অধ্যাপক শ্ৰীগগৈয়ে আমাৰ অনুৰোধ ৰক্ষা কৰি পুথিখনৰ পাণ্ডুলিপি কেইমাহমানৰ পিছত আমাৰ হাতত দিয়েহি।

এই পুথিখনি পাশ্চাত্য চিত্ৰশৈলীসমূহৰ প্ৰাথমিক পৰিচয়-জ্ঞাপক পুথিহে। যিহেতু এই বিষয়সমূহৰ সম্পৰ্কে অসমীয়া ভাষাত বহল ভাৱে আলোচনা-সমালোচনা হোৱা নাই, সেইবাবে লেখকে নিজৰ অধ্যয়ন আৰু চৰ্চাকে পুথিখনি ৰচনাৰ বাবে ভেটি কৰি লৈছে। তদুপৰি চিত্ৰ-শিল্পৰ লগত জড়িত শব্দাৱলীৰ অসমীয়া পৰিভাষা এতিয়াও যুগুত হোৱা নাই। এনে এটা অৱস্থাত লেখকে পৰিভাষা বিচাৰি যথেষ্ট কষ্ট কৰিবলগীয়া হৈছে।

এজন নতুন লেখকে নতুন বিষয় সম্পৰ্কে লিখা এই পুথিখনত ত্ৰুটি-বিচ্যুতি ৰৈ যোৱাটো অসম্ভৱ নহয়। তথাপিও পুথিখনে আমাৰ এটি অভাৱ পূৰণ কৰিব আৰু অনুসন্ধিৎসুসকলক অধিক অধ্যয়নৰ বাবে উত্-

সাহিত কৰিব বুলি আমি অনুভৱ কৰিছোঁ। আমি এই ছেগতে শ্ৰীপুষ্প গগৈলৈ আমাৰ আন্তৰিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন কৰিলোঁ। পুথিখনিৰ ভাষা আৰু পৰিভাষা পুনৰীক্ষণ কৰি দিছে সহকাৰী সম্পাদক অধ্যাপক শ্ৰীপ্ৰকাশ গোস্বামীয়ে। শ্ৰীগোস্বামীকো আমাৰ শলাগনি জনালোঁ।

পুথিখনি ছপাই দিয়াৰ বাবে যোৰহাটৰ আসাম প্ৰিণ্টিং ৱৰ্কছ ছপাশালৰ শলাগ ললোঁ। ৰসজ্ঞসকলৰ সমালোচনাই পুথিখনিৰ ২য় সংস্কৰণ নিখুঁতকৈ উলিওঁৱাত সহায় কৰিব বুলি আশা কৰিলোঁ। ইতি

১৫ ফেব্ৰুৱাৰী, ১৯৮১
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট।

নগেন শইকীয়া
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা

লেখকৰ একাষাৰ

অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীযুত নগেন শইকীয়াদেৱে প্ৰায় তিনিবছৰমান আগতেই মোক পশ্চিমীয়া আধুনিক কলা-ৰীতিৰ ওপৰত গ্ৰন্থ এখন লিখিবলৈ উত্সাহ দিছিল। তেখেতৰ পৰা উত্সাহ আৰু প্ৰেৰণা পায়েই মই তেতিয়াৰেপৰাই একপ্ৰকাৰে আধুনিক কলাৰ ওপৰত লিখিবলৈ চেষ্টা কৰিছিলোঁ। এই বছৰ অসম সাহিত্য সভাই মোক আধুনিক কলাৰ ৰীতি সমূহৰ দৰে এক জটিল বিষয়ৰ ওপৰত গ্ৰন্থ এখনি লিখিবলৈ দায়িত্ব দিয়াৰ ফলস্বৰূপেই 'আধুনিক পাশ্চাত্য চিত্ৰ-শৈলী' নামৰ গ্ৰন্থখনিৰ সৃষ্টি হ'ল।

অসমত আধুনিক কলাৰ ওপৰত গ্ৰন্থ লিখাৰ যথেষ্ট অসুবিধা আছে। মূল সৃষ্টি সমূহ (Original Works) স্বচক্ষে দেখিবলৈ নোপোৱাকৈ সমালোচনা কৰাটো একপ্ৰকাৰৰ দোষণীয় কাম। মূল বিদেশী চিত্ৰ-ভাস্কৰ্যসমূহ দেখাৰ সুযোগ-সুবিধা এই লেখকৰ নঘটিল, কিয়নো প্ৰতিষ্ঠিত আৰ্ট গেলেৰী তথা আৰ্ট মিউজিয়াম অসমত নাই—যাৰ যোগেদি নেকি সংগৃহীত বিদেশী তথা দেশী চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য কৰ্ম (Works) দেখিবলৈ পোৱা যায়। তদুপৰি সময়ে সময়ে আন্তৰ্জাতিক প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰাৰ ব্যৱস্থা অসমত থকা হলেও কিছু সুবিধা হ'লহেঁতেন। তাৰ উপৰি বিদেশী শিল্পকলাৰ গ্ৰন্থ আৰু আলোচনী সমূহৰ অত্যাধিক দাম আৰু দুষ্প্ৰাপ্য। আনহাতে কৰ্মৰ 'কপি' যোগাৰ কৰাটোও কষ্টসাধ্য কাম। তথাপিও এই অভাজনৰ কিছুদিনৰ আগতে পিকাচো, মন্দ্ৰিয়ান আদি কেইগৰাকীমান আধুনিক কলাৰ মাষ্টাৰ বা ওজা শিল্পীৰ মূল কৰ্ম আৰু ৰুচিয়া, গ্ৰেটব্ৰিটেইন, ইউৰোপ, আমেৰিকা, অষ্ট্ৰেলিয়া আদিৰ প্ৰায় ষাঠিৰ দশকৰ পাছৰ মূলকৰ্মসমূহ কম পৰিমাণে হলেও দেখাৰ সৌভাগ্য ঘটিছিল।

এইবিলাকৰ উপৰিও পশ্চিমৰ কলাৰ ওপৰত লিখিবলৈ হ'লে ফৰাচী, জাৰ্মান, ইটালীয়, দাচ্চ, চেক্, চুইচ, স্পেনিচ্ আদি ভাষা নাজানিলে বহুতো অসুবিধাৰ সন্মুখীন হ'ব লগা হয়। বিশেষকৈ ফৰাচী আৰু জাৰ্মান ভাষা জনাৰ অতি প্ৰয়োজন। কিছুমান শবদৰ উপযুক্ত প্ৰতিশবদ

বিচাৰি পোৱাই টান। ফৰাচী আৰু জাৰ্মান ভাষাৰ বহুতো শব্দৰ শুদ্ধ উচ্চাৰণ অসমীয়াত লিখিবলৈও অসুবিধা। অসম সাহিত্য সভাই বান্ধি দিয়া সীমাৰ ভিতৰত আবদ্ধ থাকি লিখাৰ বাবে চুপ্ৰিমেটিজম্, বেয়নিজম্, কনষ্ট্ৰাক্টিভিজম্, চিম্বলিজম্, মিনিমেল আৰ্ট, কনচেপ্ট্ আৰ্ট, পোৱৰ আৰ্ট, আৰ্থ আৰ্ট, নেৰেটিভ আৰ্ট, ভিডিঅ' আৰ্ট আদি দীঘলীয়াকৈ নিলিখি বাকীখিনি প্ৰবন্ধৰ মাজতে চমুকৈ বুজাই যোৱা হৈছে।

বন্ধু মুনীন ভূঞাই ফৰাচী শব্দৰ উচ্চাৰণত মোক যথেষ্ট সহায় কৰিলে। তাৰউপৰি উমেশ চেতিয়া আৰু টাবুৰাম টাইডে পাণ্ডুলিপিখন চকুফুৰাই দিয়া বাবে, অসমীয়া প্ৰতিশব্দ লিখাত নগেন শইকীয়াদেৱে সহায় কৰাৰ বাবে তেখেতসকলৰ ওচৰত মই কৃতজ্ঞ। তাৰউপৰি বন্ধু অনিল শইকীয়া, অনুজপ্ৰতিম বলীন বৰগোহাঁই, অসীম দত্ত, ডিম্বেশ্বৰ দাস আৰু মোৰ পত্নী দীপালী গগৈয়ে বিভিন্ন দিশত যথেষ্ট সহায় কৰি দিয়াৰবাবে তেওঁলোকৰ ওচৰত মই ঋণী।

লেখকৰ এয়া প্ৰথম প্ৰয়াস বাবে বহুতো ভুল-ভ্ৰান্তি ৰৈ যোৱা স্বাভাৱিক। সদাশয় সুধীসমাজে এই ভুল-ভ্ৰান্তিবোৰ আঙুলিয়াই দেখুৱাই দিলে নথৈ সুখী হ'ম। সৰ্বশেষত অসম সাহিত্য সভাই এই সুবিধাকণ দিয়াৰ বাবে মই অসম সাহিত্য সভাৰ কৰ্মকৰ্তাসকলৰ ওচৰত চিৰ ঋণী। সহৃদয় পাঠক সমাজে আৰু শিল্পপ্ৰেমী ৰাইজে তথা অসমৰ শিল্পীসকলে মোৰ এই ক্ষুদ্ৰ প্ৰচেষ্টাক সঁহাৰি জনালে কৃতাৰ্থ মানিম। ইতি,

ধেমাজি
১৪ আগষ্ট, ১৯৮০

পুষ্প গগৈ

সূচীপত্ৰ

আগকথা

পাশ্চাত্যৰ আধুনিক চিত্ৰশৈলী সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে ক'ৰপৰা, কোন শিল্পীৰপৰা, কোন শিল্পী গোষ্ঠীৰপৰা বা কোন আন্দোলনৰপৰা আৰম্ভ কৰিব লাগিব— সিয়েই এক চিন্তনীয় বিষয় হৈ উঠে। মনত প্ৰশ্নোদয় হয়, কোন সময়ৰপৰানো আধুনিকতাৰ সৃষ্টি হ'ল? বা আধুনিকতাৰ বৈশিষ্ট্যইনো কি?

যদিও সাম্প্ৰতিক নহয়, তথাপি আধুনিক চিত্ৰজগতৰ সূত্ৰপাত উনৈশ শতিকাৰ মাজভাগৰপৰাই হয় বুলি ধৰি ল'ব পাৰি। বহুতৰ মতে ডেলাক্ৰয়াৰ (Delacroix) পৰাই আধুনিকতাৰ আৰম্ভ। কোনো কোনোৰ মতে টাৰ্ণাৰ আৰু কন্‌ষ্টেবলৰ দিনৰপৰা। কিন্তু বহুতো কলা-বুৰঞ্জীবিদ আৰু সমালোচকৰ মতে মনচ্ছায়াবাদী (Impressionist) সকলেই প্ৰথম আধুনিকতাৰ বাহক। ই সত্য যে মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ পৰাই যদিও আধুনিক কলাৰ জন্ম হৈছে, তথাপিও পূৰ্বৰ কন্‌ষ্টেবল, টাৰ্ণাৰ, গয়া, ডেলাক্ৰয়া—এইসকলৰো অৱদান স্বীকাৰ কৰিব লাগিব।

বহুতে মাটিচৰ ফোবিজিমৰ (Fauvism) পৰাহে আধুনিক কলাৰ আৰম্ভ হৈছে বুলি ক'ব খোজে। আকৌ এনে কিছুমান কলা-বুৰঞ্জীবিদ আছে, যি কেৱল পূৰ্ণ বিমূৰ্ত শিল্পী কান্দিন্‌স্কীৰ পৰাহে আধুনিক কলাৰ জন্ম হৈছে বুলি ক'বলৈ বিচাৰে। তেওঁলোকৰ মতে বিমূৰ্ততাহে আধুনিকতাৰ প্ৰথম লক্ষণ। এই দৃষ্টিভংগীৰে মালভিচ্চ আৰু মন্‌ড্ৰিয়ানৰ 'বিশুদ্ধ বিমূৰ্ত' আৰু অ-বস্তুনিষ্ঠ (Non-objective) তথা অনা আৱয়বিক (Non-Figurative) শিল্পকৰ্মকহে আৰম্ভণি বুলি ধৰিব পাৰি।

মনকৰিবলগীয়া কথা যে মনচ্ছায়াবাদ, কিউবিজিম (Cubism), ভবিষ্যবাদ (Futurism), ফোবিজিম, চিনথেটিজিম (Synthetism), জাৰ্মান প্ৰকাশবাদ (German Expressionism)—এই সকলোৱেই মুখ্যতঃ আৱয়বিক। কিন্তু এই আন্দোলনবোৰ আৱয়বিক নিৰ্ভৰ হ'লেও পূৰ্বৰ অতি ৰক্ষণশীল ৰীতিৰ বেৰ ভাঙি নতুনৰ পথলৈ অগ্ৰসৰ হোৱা বাবে আৰু এই সমূহেই বিমূৰ্ততাৰ পথ সুগম কৰি দিয়া বাবে মনচ্ছায়াবাদকে প্ৰথম আধুনিক কলাৰ আন্দোলন বুলি এককথাত ধৰি ল'ব পাৰি।

এইসমূহ আৱয়বিক-নিৰ্ভৰ আন্দোলন হ'লেও আধুনিক কলাৰ বুৰঞ্জীত ই স্বপ্ৰোজ্জ্বল হৈ ৰ'ব একমাত্ৰ এই বাবেই যে এই আন্দোলনসমূহ আছিল দুৰ্মদ সাহসী আৰু নিৰ্ভীক। ইবিলাকে কেবাশ বছৰৰো ৰীতি ভাঙি চুৰমাৰ কৰিছিল্।

প্ৰকৃতপক্ষে মালভিচ্চ আৰু মন্‌ড্ৰিয়ানৰ চিত্ৰকৰ্মৰ পৰাহে সংগ্ৰথন কলা (Concrete Art) ৰ জন্ম হ'ল। ডাডাবাদ (Dadaism), আলোকী কলা (Op-Art), গতিশীল কলা (Kinetic Art), পোষ্ট-পেইণ্টাৰলী এবষ্ট্ৰেকশ্যন (Post-Painterly Abstraction), গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ততা (Lyrical Abstraction) ৰ কিছু অংশ সংগ্ৰথন কলা। কিন্তু এটা সামগ্ৰিক শৈলীৰ ভিতৰত সকলোখিনি সংগ্ৰথন কলাকে সামৰি লৈ বিশদ-ভাৱে আলোচনা কৰাটো এই সীমিত পৰিসৰৰ মাজত সম্ভৱপৰ নহয়। সেইবাবে বিভিন্ন বিমূৰ্ত গোষ্ঠীৰ গোটেইখিনি সংগ্ৰথন কলা সম্পৰ্কে বিশদ আলোচনা ইয়াত কৰা হোৱা নাই।

সংগ্ৰথন কলাৰ ভিতৰত অৰ্ন্তভুক্ত হৈছে কান্দিন্স্কীৰ সংগীতগন্ধী বিমূৰ্ত-কলা, 'দাচ্চ দ্য ষ্টিজ্‌ল', ৰাছিয়াৰ ইল্ লিচিট্স্কাৰ 'প্ৰ'নিজম', মালভিচ্চৰ 'চুপ্ৰিমেটিজিম', টাট্লিনৰ 'কনষ্ট্ৰাকটিভিজিম', লাৰিণভৰ 'ৰেয়নিজিম', ৰ'ড'চেংক'ৰ স্থাপত্যিক কলা, ভান ডচেন্‌বাৰ্গৰ (১৮৮৩- ১৯৩১) আৰু মন্‌ড্ৰিয়ানৰ 'নিও' প্লাষ্টিচিজিম'। কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভ- ণিতে এনে কলাই গা কৰি উঠিল। অৱশ্যে ১৯১৭ চনৰ অক্টোবৰ বিপ্লৱৰ পাছত এনে কলাৰ প্ৰসাৰ বন্ধ হ'ল। কিন্তু তাৰপাছত ইউৰোপত ই প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিলে। এটাৰ পাছত এটাকৈ ইউৰোপত এনে কলাৰ জন্ম হ'ল। এইবিলাকৰ ভিতৰত মুখ্য হ'ল চুইজাৰলেণ্ডৰ সংগ্ৰথন-কলা (মেক্স, বিল, লছে, গ্ৰীচাৰ, গ্লাৰ্ণাৰ); আমেৰিকাত গ্লাৰ্ণাৰ নিজে আৰু ৰ'ল'টস্কী; আৰ্জেণ্টিনাত লিট, গিকুলা, জমি, মালডোনাৰ্ডো, প্ৰাটিৰ শিল্প-কৰ্ম; ইটালিত মিলিয়ন-গোষ্ঠী (ৰেগিয়ানি, বগ্লিয়াৰ্ডি, ঘিৰিংঘেলি); ক'ম' গোষ্ঠী (ৰ', ৰেডিছ, বাদিয়ালিনি) আৰু যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ মিলানীয় MAC গোষ্ঠী (মোনাৰী, ভেৰণেচি, চলডাটি, মন্নেট); ইংলণ্ডত ভিক্টৰ পেচমুৰ আৰু কেনিথ মাৰ্টিন, বেন নিকলছন আৰু বাৰবাৰা হেপৱৰ্থ; জাৰ্মানীত ভৰ্দেমবাৰ্গ গিল্ডবাৰ্ট আদি।

যুদ্ধোত্তৰ যুগত এই 'কংক্ৰিট-কনষ্ট্ৰাকটিভিষ্ট' কলাসমূহৰ প্ৰভাৱত ইউৰোপৰ বহুতো দেশতে নতুন ধৰণৰ বস্তুগত কলাৰ (Object Art) জন্ম হ'ল। বিশেষকৈ মাৰ্শ্বেল ডুচাঁপৰ 'অব্জেক্ট ট্ৰোভ'-এ এই শিল্পীসকলৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলালে। শিল্পীয়ে নিজে তৈয়াৰ কৰা বস্তু আৰু বিচাৰি পোৱা বস্তুৰ মাজত ধাৰণাৰ কোনো পাৰ্থক্য নাথাকে বুলি তেওঁ দেখুৱাই দিয়াৰ ফলতেই এনে গোষ্ঠীবোৰে প্ৰেৰণা পালে।

এনেধৰণৰ বস্তুগত চিত্ৰৰ দলবোৰ হ'ল : ইংলণ্ডৰ 'শ্বেপড্ কেনভাচ্', ইটালিৰ 'অব্জেক্ট পেইণ্টিংচ', মিলানৰ 'লম্বাৰ্ড গোষ্ঠী' (মান্‌জানি, কাষ্টেলানি, বনালুমি, স্কেগিগ), ৰোমৰ ফৰ্মা-১ গোষ্ঠী (দৰাজিও, পেৰিল্লি, এক্কাৰডি, কনচাগ্ৰা), জাৰ্মানী আৰু হলেণ্ডৰ 'জিৰ' গোষ্ঠী' (মেক, পিয়েন, ৱেকাৰ) ইত্যাদি।

তদুপৰি এনেধৰণৰ চিত্ৰকৰ্ম কৰা কেইগৰাকীমান বিশিষ্ট শিল্পীৰ নাম আমি ল'বই লাগিব। তেওঁলোকৰ ভিতৰত মুখ্য হ'ল ফ্ৰান্সৰ গিনাপানে; ইটালিৰ ভেট্টৰ পিচানি, গিন' দ্য দমিনিচিজ, লুকা পাটেল্লা, ফ্ৰেংক' ভাচাৰী; যুগোশ্লাভিয়াৰ OHO গোষ্ঠীৰ চিত্ৰকৰ কেই-গৰাকী; আৰ্জেণ্টিনাৰ 'ত্ৰয়োদশ' আৰু 'অছাৰ্টি দ্য ছিষ্টেমাচ' আদি গোষ্ঠীৰ শিল্পীকেইগৰাকী। এইসকল শিল্পীৰ উপৰিও পোলেণ্ড, হাংগেৰী, ছেক'শ্লভেকিয়া, অষ্ট্ৰিয়া, বুলগেৰিয়া আদি দেশতো বিভিন্ন গোষ্ঠীয়ে এনে কলাৰ চৰ্চা কৰিছিল।

আমেৰিকা তথা ইউৰোপৰ কোনো কোনো দেশত 'শৰীৰ কলা' (Body Art)ৰ চৰ্চা হৈছিল আৰু হৈয়েই আছে। এনে কলাত শৰীৰত টোটেম চিত্ৰ অৰ্থাৎ কিছুমান জনজাতিয়ে (অনেক আফ্ৰিকানে) গাত আঁকি চিত্ৰ কৰাৰদৰে গাত নানা মোটিফ আঁকি নৃত্য বা নাটক কৰে। এনে শিল্পী জোৱান জনাছ, ট্ৰিচা ব্ৰাউন, ছিমন ফৰ্টি, ৰবাৰ্ট উইলছন আদিয়েই প্ৰধান। তদুপৰি চিত্ৰগত গুণসম্বলিত আমেৰিকাৰ ৰেড গ্ৰুমছৰ 'জেনী আৰ্ট' (Zany Art) চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য-স্থাপত্য এক লেখতল'ব-লগীয়া কলাৰ নিদৰ্শন। (অৱশ্যে ই বিমূৰ্ত বস্তুগত নহয় বাস্তৱানুগ বা ব্যংগাত্মক)। এইবিলাকৰ উপৰিও পোলেণ্ডৰ আলফ্ৰেড লেনিকাৰ প্ৰতিষ্ঠিত 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka+ Realism) জেনীৰদৰে এক সানমিহলি ৰীতিৰ সমন্বয়ত হোৱা চিত্ৰগোষ্ঠী।

আনহাতে 'অপ্টিকেল-কাইনেটিক আৰ্ট' (চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্য দুয়ো-ক্ষেত্ৰতে) আধুনিক কালত যথেষ্ট প্ৰচলিত হৈ পৰে। পৃথিৱীৰ বহুতো

দেশতে এনে চিত্রৰ চৰ্চা চলিয়েই আছে। প্ৰাচীন কালৰ চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য বিভাজন সম্পূৰ্ণ ধ্বংস হ'ল। আনকি বেড গ্ৰুপছে স্থাপত্য, চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য আটাইকেউটাৰে পাৰ্থক্য ভাঙিছে বুলি ক'ব লাগিব। ৱেইমাৰৰ বউ-হাউছৰ সপোন যেন আধুনিক কালত সফল হৈছে। কিয়নো সংগীত, ভাস্কৰ্য, চিত্ৰ, স্থাপত্য, বিজ্ঞান, ৰাসায়নিক পদাৰ্থ, পদাৰ্থ বিজ্ঞানৰ তত্ত্ব-সমূহ, গণিতশাস্ত্ৰ সকলোৰে যেন সমন্বয় ঘটিছে। বিমূৰ্ত ভাস্কৰ্যৰ পিতৃ ব্ৰাঁকুচী, মূৰ, মেৰিণি, আৰ্প আদিৰপৰা পৰিৱৰ্তিত হৈ ভাস্কৰ্যই ডেভিড স্মিথ, চেম্বাৰলেইন, ছেজাৰ; ইটালিয়ান ইটোৰে কলা, ক্ৰান্সিনা; স্পেনিয়াৰ্ড চিলিডা আৰু চিৰিনো; যুগোশ্লাভিয়াৰ দ্জামোনজা, ৎৰ সাৰৰ যন্ত্ৰ আৰু ধাতুপাতযুক্ত ভাস্কৰ্য তথা ইটালিৰ পাদোৱান 'N' গোষ্ঠী (বিয়াচি, কষ্টা, মাচিৰণি), নতুবা মিলানৰ 'T' গোষ্ঠীৰ (বাবিয়ানি, কলম্ব', ভাৰিস্‌ক') হাতত ই 'কাইনেটিক' ৰূপ লয়। আনকি কলম্ব'ৰ হাতত ই আৰু অধিক বৈজ্ঞানিক দিশলৈ প্ৰসাৰিত হ'ল। ফলস্বৰূপে পৰম্পৰাগত প্লাষ্টিক সীমাবদ্ধতা চেৰাই গৈ আন প্ৰক্ৰিয়াৰে আয়তন সৃষ্টিশীল ব্যৱহাৰ যে কৰিব পাৰি তাক ইটালিৰ Poor Art-এ প্ৰমাণ কৰিলে। এনে কলাৰ দলৰ টুৰিণ গোষ্ঠী (মাৰ্জ, আনচেলম' পাৱলিনি, পেনন আৰু বোয়েটি), জেনোৱাৰ প্ৰীণী, বলগ্নাৰ কেলজলাৰি, মিলানৰ ফেব্ৰ' আদি-য়েই প্ৰধান। এওঁলোকে কেৱল বৰ্ণৰ ছন্দোগত সম্ভাৱনীয়তাকে প্ৰতিপন্ন কৰি ক্ষান্ত থকা নাই, বৰং বস্তুৰ ওজন, গঠন, অৰ্ন্তলীন ধাৰণা আৰু এক বিশেষ সূক্ষ্ম, চাক্ষুস আৰু মানসিক সংবেদনশীল ভাবৰ সৃষ্টি কৰিছে আৰু লগতে সুবিমল নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দও প্ৰদান কৰিছে। এওঁলোকৰ এই কৰ্মই 'মিনিমেল আৰ্ট' আৰু কংক্ৰিট কবিতাৰ লগত যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰিছে।

লগে লগেই 'মিনিমেল আৰ্ট', 'কনছেপ্ট আৰ্ট', 'নেৰেটিভ আৰ্ট', 'আৰ্থ-আৰ্ট' আদিৰো জন্ম হ'ল। 'পোষ্ট-পেইণ্টাৰলী এব্‌ষ্ট্ৰেকশ্যন'-ৰ ষ্টেলাৰ শ্বেপড্ কেনভাচ, চেপেটা ৰেখা আৰু বংযুক্ত সজ্জা-বিন্যাসসমূহেই মিনিমেল ভাস্কৰ্যৰ ওচৰ পাইছিলহি। ষ্টেলাৰ চিত্ৰ মাত্ৰ দ্বি-মাত্ৰিক। কিন্তু মিনিমেল প্ৰাথমিক মৌল উপাদানসমূহেৰে সৃষ্টি হোৱা ত্ৰৈ-মাত্ৰিক ভাস্কৰ্য। আনহাতে ই এক ত্ৰৈ-মাত্ৰিক চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য। 'কনছেপ্ট আৰ্ট' হ'ল আলোকচিত্ৰ, গাণিতিক চিহ্ন, সংগীত, ভাস্কৰ্য, বৈদ্যুতিক পোহৰ, মটৰ, নানা বৰ্ণৰ সমন্বয় কৰি ৰাজনৈতিক, ব্যংগাত্মক বক্তব্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ এক ধাৰণাৰ সৃষ্টি কৰা শিল্পকলা। আনহাতে 'আৰ্থ আৰ্ট'

হ'ল মাটিত, শিলাময় ঠাইত, হ্ৰদ, সাগৰৰ পাৰ আদিত বিভিন্ন কাৰু-কাৰ্যৰে নন্দনতাত্ত্বিক সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি কৰা শিল্পকলা। 'হেপেনিংচ'—হঠাৎ মানুহৰদ্বাৰা সংঘটিত নাটকীয় ঘটনা। এনেবিলাক কলাৰ উদ্দেশ্য হ'ল গেলেৰীৰ বাহিৰত দৰ্শকৰ মাজত শিল্পকলাৰ জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰা, দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰা। 'নেৰেটিভ আৰ্ট' হ'ল এনে এবিধ কলা, য'ত কোনো গল্পৰ, কোনো মুহূৰ্তৰ বৰ্ণনা আক্ষৰিকভাৱে কৰা হয়।

যুদ্ধৰ পূৰ্বে আধুনিক কলাৰ জন্ম হ'ল এক ধুমুহাৰদৰে—গাজনি-চেৰেকণিৰে আৰু যুদ্ধৰ পাছত ইয়াৰ বিস্তাৰ হ'ল দোপালপিটা বৰষুণৰে—যিনেকি এক বন্যাৰ সৃষ্টি কৰিলে। প্ৰায় এক শতকৰ ভিতৰত আধুনিক কলাই কি যে অভিনৱ ৰূপ লৈছে, কত যে ৰূপ সলাইছে, তাক চিন্তা কৰিলে বিস্মিত নহৈ নোৱাৰি।

কিন্তু মনকৰিবলগীয়া কথা, পৃথিবীখন বিজ্ঞানৰ প্ৰগতিৰ পথত যিমানেই অগ্ৰসৰ হৈছে আৰু যিমানেই যুক্তিসংগত আৰু একাত্মক ধাৰণা-বোৰৰ বিকাশ হৈছে, সিমানেই অধিক পৰিমাণে শিল্পকলা অ-যুক্তিসংগত, ছেদেলী-ভেদেলী আৰু অসংলগ্ন হৈ পৰিছে। আধুনিক কলাই যুক্তি-সংগত (rational) বৈজ্ঞানিক, সামাজিক নিয়মকাষ্ঠাৰ লগত সংগতি নৰখাকৈ খোজ পেলাই গৈ আছে। ৰাছিয়া, চীন আৰু আলবেনিয়াৰ বাহিৰে পৃথিৱীৰ সকলো দেশতে কলাৰ মুক্ত প্ৰকাশৰ বাট মুকলি কৰি দিয়া হৈছে। এই কাৰণেই আধুনিক কলা পশ্চিমৰ তথা অন্যান্য দেশ সমূহতো প্ৰতিবাদৰ কলা হিচাপে ঠিয় দিছে। আনহাতেদি পাশ্চাত্যত অবাধ স্বাধীনতাৰ নামত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফলত এক অসামাজিক, অশালীন শিল্পকলাই গা কৰি উঠিছে। 'কিন্তু এনে প্ৰতিবাদৰ ফলাফল ভৱিষ্যতেহে নিৰ্ণয় কৰিব।' মাৰ্ক্সীয় দৃষ্টিত যে কলাই যুক্তিসংগত আৰু বৈজ্ঞানিক সামাজিক নীতি-নিয়মৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ আস্থা ৰখা উচিত—ৰাছিয়া আৰু চীনদেশত তাকেই কৰা হৈছে।

অমাৰ্ক্সীয় দেশবোৰত আধুনিক কলাই অৰ্জন কৰা অবাধ স্বাধীনতাৰ ফলত প্ৰতিবাদৰ বিদ্ৰোহত ক্ষণে ক্ষণে পৰম্পৰা ভাঙিয়েই আছে; নতুন নতুন ধাৰণা, নতুন নতুন সত্যৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিয়েই আছে—অহৰ্নিশে। শিল্পকলাৰ লক্ষ্য হোৱা উচিত সমাজৰ প্ৰতিফলন, আনকি এইবিলাক দেশত জটিল সমাজৰ ৰূপ আওপকীয়াকৈ এনে কলাৰ মাজেদি প্ৰতিফলন নোহোৱাকৈ থকা নাই। লগে লগে সমাজক এটা বাৰ্তা, এক সত্য-শুদ্ধ পথ

দিবলৈকো চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু তাকে কৰিবলৈ গৈ আধুনিক কলাই হঠাতে নিজেই হেৰাই গৈছে আৰু পুনৰাগমন হৈছে। যেনেকৈ ষাঠিৰ দশকৰ ‘পপ্ আৰ্ট’ আৰু ‘এচেম্ব্লেজ’ আৰ্ট’ কুৰিৰ দশকৰ ডাডাবাদৰ আলোকেৰে দীপ্ত হৈ জন্ম ল’লে, তেনেকৈ যুদ্ধোত্তৰ কালৰ গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ত শিল্পী ডুবুফেঁৰ চিত্ৰত পল ক্লীৰ ‘শিশু চিত্ৰ’ পুনৰ আবিৰ্ভাৱ ঘটিল। প্ৰায়বিধ কলাতেই পূৰ্বৰ কিছু ৰক্তৰ কণিকা নিহিত হৈ আছে। আনকি সত্তৰৰ দশকত ৰেণেছাঁ যুগতকৈও অধিক ৰোমাণ্টিক, বাস্তৱ ভাস্কৰ্য ডুবানে হানচনৰ হাতত গঢ় লৈ উঠিছে। তাৰ উপৰি চিত্ৰকলাতো অধিক বিজ্ঞানভিত্তিক বাস্তৱৰ সত্যতা যথাৰ্থতে উদ্‌ঘাটন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে—অতি-বাস্তৱবাদী (Super realism) নৱ বাস্তৱবাদী (New Realism) চিত্ৰসমূহত। কলাৰ এনে প্ৰস্থান-প্ৰৱেশৰ দৃশ্য দেখি কলাতাত্ত্বিক হাৰ্বাট ৰীড-এ চিঞৰি উঠিছে : ‘How long can this state of exhaustion be prolonged ?’ অৱশ্যে তেখেতে নিজেই প্ৰশ্নৰ সমিধানো দিছে : ‘Not, in my opinion, for the next twenty years.’ ৰীড-এ এই কথাষাৰ কোৱা প্ৰায় পোন্ধৰ বছৰ পাৰ হৈ গ’ল। সঁচাকৈয়ে, লুচি স্মিথ-এ কোৱাৰদৰে কলা আহি অতি-বাস্তৱবাদত এক ‘জিৰণি’ অৱস্থাপ্ৰাপ্ত হৈছেহি। নিশ্চয় কুৰি শতিকাৰ শেষত ই মাৰ্ক্সীয় তথা অমাৰ্ক্সীয় দুয়োধৰণৰ দেশতে এক সুনিশ্চিত ৰূপ ধাৰণ কৰিব। ই নিশ্চয় ইয়াৰ সত্য আবিষ্কাৰ কৰিব, নতুবা নিজৰ সীমাবদ্ধতাৰ কথাৰ উমান পাব আৰু তেতিয়াই এটা স্থিৰ দৃঢ় অৱস্থাত উপনীত হ’ব।

আলবেয়াৰ কেমু-এ ঘোষণা কৰিছিল, ‘Beyond Nihilism we must seek a new Renaissance.’ ৰেণেছাঁৰ অনুসন্ধান কৰিব লাগিব বুলি কেমু-এ নিশ্চয় পূৰ্বৰ কলা-শৈলীসমূহলৈ ঘূৰি যোৱাৰ কথা কোৱা নাই। এনে এক নৱজাগৰণ আহিব লাগিব, যি সত্যক প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব। সেইকাৰণে আধুনিক কলাৰ নৈৰাজ্যবাদৰ কথা ভাবিলে এজন মাৰ্ক্সীয় কলা- সমালোচক গ্ৰিগৰি ওগানভে কোৱাৰদৰে ভাবিব লগা হয় : তথাকথিত জীৱনৰ পাছত আন কিবা সত্য আছে জানো ?. প্ৰকৃততে সেই ৰাজ্যত ইমান সত্য লুকাই আছেনে যি আমাক সত্যৰ পথৰ সন্ধান দিব পাৰিব ? নতুবা এইয়া এক ভ্ৰমাত্মক যাত্ৰা নহয়নে, যাৰ শেষত আমি ক’তো নোলামগৈ আৰু একো নাপামগৈ ? তেওঁ লিখিছে, এই ব্যৱসায়িক তথা কৃত্ৰিম মাধ্যমত আধুনিক কলাত এক চূড়ান্ত অহংবাদে (Egoism) ক্ৰিয়া কৰিছে আৰু ফলস্বৰূপে বিষয়ভিত্তিক

অনুভূতি আৰু ধ্যান-ধাৰণাৰে আধুনিক কলাক এনে এক স্বপ্নৰাজ্যলৈ লৈ গৈছে, যাৰ লগত বাস্তৱৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। এনে দ্বন্দ্বাত্মক মতবাদবোৰ কঁহিয়াই চালে ভাব হয় যেন শিল্পকলা মানুহৰ এক অবুজ সাঁথৰ। যি কি নহওক, সাধাৰণতেই ধাৰণা হয় বাহ্যিক বাস্তৱৰ অন্তৰালত এটা নেদেখা সত্য থাকে, তাক বিচাৰি যোৱাটো কলাৰ দোষ হ’ব নোৱাৰে। অৱশ্যে সেইবুলিয়েই স্বাধীনতাৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা কৰা অনুচিত। ৰীডৰ মতে শিল্পীৰ এক বিদ্ৰোহৰ উষ্মা আৰু প্ৰতিবাদৰ ইপ্সা থকা উচিত আৰু সত্য আবিষ্কাৰৰ মাজেদি তেওঁ ৰাষ্ট্ৰৰ, যুদ্ধৰ, শক্তিৰ বাবে হেতা-ওপৰা কৰা ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক শোষণৰ যন্ত্ৰ ভাঙিবলৈ দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হোৱা উচিত—যাৰ যোগেদি মানৱীয় উদ্দেশ্যসমূহৰ হকে হিতসাধন কৰিবলৈ সমৰ্থ হ’ব। পিকাচোৱে নিজেই কৈছিল যে—শিল্পকলা এটা ৰাজনৈতিক অস্ত্ৰ, তথাপি ইয়াক যদি শুদ্ধকৈ ব্যৱহাৰ কৰা নহয় আৰু ৰাজনৈতিক আৰু ধৰ্মনৈতিক বদ্ধমূল ধাৰণাৰ অস্ত্ৰ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়, তেতিয়াহলে শিল্পকলাই নিজেই সমাজৰ বিৰুদ্ধে এক ভয়াবহ অস্ত্ৰ হৈ উঠিব পাৰে। কিয়নো শিল্পকলা হ’ল এক যাদুকৰী শক্তি, মানুহৰ মাজত ই অবচেতনভাৱে শিপাই যাব পাৰে।

আভিং হোৱেই কৈছে যে, আধুনিক কলাই সংগ্ৰাম কৰাটো স্বাভাৱিক, কিন্তু বিজয়ৰ ধ্বজা ই কাহানিও উৰুৱাব নোৱাৰিব, এটা সময়ত ই জয়ী নহ’বৰ বাবে সংগ্ৰাম কৰিব। তথাপিও কলা কেতিয়াও স্থবিৰ নহয়, ই গতিশীল। প্ৰফেচাৰ ডেনিয়েল বেলৰ মতে সামাজিক পৰিবৰ্তনবোৰৰ প্ৰতি অনুক্ৰিয়াই হ’ল আধুনিকতা ; কিন্তু এই পৰিবৰ্তনশীলতাৰ মাজতো ইয়াৰ নিজৰ অস্তিত্ব বজাই ৰখাটো ইয়াৰ প্ৰধান গুণ। লুচি স্মিথৰ মতে আধুনিক কলা এনে এটা বিন্দুত উপনীত হৈছেগৈ যে ইয়াৰ নিজৰে প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে বিবোধ ভাব জাগ্ৰত হৈছে। টমাচ মেনৰ মতে আধুনিকতা হ’ল এক গভীৰ অটলতাৰ প্ৰতি এক সহানুভূতি (a sympathy for the obyss)। প্ৰফেচাৰ বেলেও তেওঁৰ ১৯৭৬ চনৰ ‘দ্য কালচাৰেল কনট্ৰাডিকচনচ অৱ কেপিটেলিজিম’ নামৰ গ্ৰন্থত কৈছে, ‘ৰাজনৈতিক অৱস্থা যিয়েই নহওক লাগে, আধুনিক (কলা) আন্দোলনবোৰ সামাজিক নীতি-নিয়মৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰা বিদ্বেষবোৰ একাত্ম হৈ অথবা কিবা ঐশ্বৰিকত্বৰ বিশ্বাসত গঢ়ি উঠে। এই দুই বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰতেই ভিত্তি কৰি আন্দোলনৰ স্থায়া আবেদন আৰু স্থায়ী

মৌলিকত্ব (radicalism)। বেলে যিয়েই নকওক লাগে, আগন্তুক ঐতিহাসিক অৱস্থানেহে আধুনিকতাৰ স্থান নিৰ্ণিত কৰিবগৈ। শৈলীৰ জন্ম ইটোৰ পাছত সিটোৰ হৈছে যদিও ই একপ্ৰকাৰ 'কলাৰ ধ্বংসলীলা' নহয়। ই মাত্ৰ ইটোৰ ওপৰত সিটোৰ স্থানাধিকাৰ। মানুহ জীয়াই থাকে মানে মানুহে পৰম্পৰা ভাঙিবই, সৃষ্টি কৰিবই, শিল্পকৰ্ম জীয়াই থাকিবই।

প্ৰকৃতপক্ষে এটা কলাৰ ধ্বংস কৰিবলৈ হ'লে যিখন সমাজত ই লালিত-পালিত হয়, সেই সমাজেই ধ্বংস হ'ব লাগিব। সেয়েহে মাজে-সময়ে বিশেষ গুণসম্পন্ন বিশিষ্ট শিল্পী তথা আধুনিকতাৰ অগ্ৰণী (avant-grade) শিল্পীয়ে কেৱল সামাজিক ৰীতিকে নহয়, সামাজিক যন্ত্ৰটোকো ধ্বংস কৰিবলৈ আন্দোলন কৰে।

বিজ্ঞানৰ প্ৰগতি, সামাজিক ৰীতি, সামাজিক-প্ৰশাসনিক যন্ত্ৰ, শিল্পীৰ মানসিক বিকাশ ইত্যাদিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিহে কুৰি শতিকাৰ পাছত কি ধৰণৰ শিল্পকলাৰ সৃষ্টি হ'ব—সেইকথা ক'ব পৰা যাব।

মনচ্ছায়াবাদ (Impressionism)

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰফালে গঢ় লৈ উঠা মনচ্ছায়াবাদী ৰীতিকেই আধুনিক শিল্পকলাৰ প্ৰথম আন্দোলন বুলি ক'ব পাৰি। কোনো কোনো সমালোচক তথা কলা-বুৰঞ্জীবিদে মাটিচৰ ফোৰিজম ৰীতিকহে প্ৰথম আধুনিক কলা-আন্দোলন বুলি ক'ব খোজে। কোন সময়ৰপৰা আধুনিক কলা-আন্দোলন গঢ়ি উঠিছে তাক স্পষ্টকৈ কোৱা টান। মনচ্ছায়াবাদ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে ঐতিহাসিকভাৱে এই আন্দোলনৰ পূৰ্বে ইউৰোপৰ শিল্প-জগতত কি ধাৰা প্ৰচলিত আছিল তাৰ এটা থূলমূল আভাস দিয়াৰ প্ৰয়োজন।

ৰেনেছাঁ যুগত (১৪০০-১৬০০) ইউৰোপত ধৰ্মৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য আৰু স্থাপত্যৰ এক আদৰ্শবাদী ৰীতি গঢ়ি উঠিছিল। ইটালিয়েই আছিল ইয়াৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ। বিশ্ববৰেণ্য শিল্পী লিওনাৰ্ডো ডা ভিন্সি, মাইকেল এঞ্জেলোৰ জন্মও এই যুগতেই। এই সময়ৰ চিত্ৰত মৌলিকত্ব থাকিলেও বিষয়বস্তু আছিল ধৰ্ম সম্বন্ধীয় আৰু বাস্তৱবাদ বা যথাৰ্থবাদ (Realism) আছিল ইয়াৰ শৈলী। আনহাতে এই যুগৰেই এল গ্ৰেক্ক' (ডমেনিকাচ থিয়টকপ'লচ গ্ৰেক', ১৫৪১-১৬১৪) এগৰাকী বাস্তৱবাদী শিল্পী হৈয়ো এজন উচ্চ প্ৰকাশবাদী শিল্পী আছিল। বহুতো আধুনিক কলা-সমালোচকে তেওঁকেই জাৰ্মান প্ৰকাশবাদৰ পিতৃ বুলি ক'ব খোজে। এইদৰে ধৰ্ম আৰু আদৰ্শবাদৰ মাজতো তেওঁলোকে ফালৰি কাটি দুই-এটা অন্য বিষয়ৰ শিল্প-কৰ্ম সৃষ্টি কৰিছিল। আনকি দৰ্শন, বিজ্ঞান, সাহিত্য সকলোতে তেওঁলোকে ধৰ্মৰ আবুৰৰপৰা ওলাই আহিবৰ চেষ্টা কৰিছিল।

ইয়াৰপাছতে বেৰোক আৰু ৰক'ক্ক' (Baroque, Rococo—১৬০০-১৮০০) ৰ যুগত লৰেঞ্জো বাৰ্ণিনি ভেলাচকুৱেজ, ৰেমব্ৰাঁ, ভান-ডাইক, ৰুবেনচ্, মোৰিল', ৰেণল্ড, গেইনচবৰ', ৰম্‌নি, পউঁচিন, গয়া, হগাৰ্থ, ৰিগাউড্, মেলান, কেল', ৱাট্টিঅ', ফ্ৰেগ'নাৰ্ড, মৰিয় লে জেউনি আদি খ্যাত-অখ্যাত শিল্পীসকলৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ল। ৰেমব্ৰাঁ, ৰুবেনচ্, গয়া আৰু ৱাট্টিঅ'ৰ চিত্ৰত কিছু মৌলিকত্ব পৰিলক্ষিত হ'লেও

ৰেখাৰ গুৰুত্বত পূৰ্ণমাত্ৰাই বাহাল আছিল। তথাপি ৰেমব্ৰাঁৰ নিসৰ্গ-চিত্ৰত আকাশ, বতাহ-বৰষুণ, বন্যা-প্লাৱন আদিৰ ৰেখাবিহীন দৃশ্য দেখা যায়। আনহাতে অকাডেমী ৰীতিত কন্‌ষ্টেবল্‌ আছিল এজন ওজা শিল্পী।

বেৰোক শিল্পকলাৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য—ই সৰল-সাধাৰণ বিষয়বস্তু সম্বলিত, বাস্তৱবাদী, যথাদৃষ্টবাদী, গভীৰ আলোকযুক্ত, সজ্জ-বিন্যাসৰ স্বচ্ছতা থকা, চমৎকাৰ ঘনবিশিষ্ট কৰ্মৰ, অৰ্থ প্ৰত্যক্ষতাপূৰ্ণ আৰু উচ্ছ্বসিত মায়াপূৰ্ণ। প্ৰকৃততে বেৰোক শব্দৰ অৰ্থই হ'ল উদ্ভট বা নিয়মবহিভূত। ই এক ইটালিয় শৈলী।

ওঠৰ শতিকাৰ অন্ত পৰাৰ লগে লগে ইউৰোপত ৰাজনৈতিক পৰিবৰ্তন আহিল। লগে লগে আহিল শিল্পকলাৰ ক্ষেত্ৰত অভাৱনীয় পৰিবৰ্তন। নাপলিয়নৰ দিনৰপৰাই শিল্পীৰ ৰাজপৃষ্ঠপোষকতাৰ অন্ত পৰিল। লগে লগে শিল্পকলাৰ জগতত নতুন চিন্তাৰ খলকনি লাগিবলৈ ধৰিলে। গেৰিকাল্টে নৱন্যাসবাদ (Romanticism)ৰ জন্ম দিলে। ক'ৰ' (Corot), ডমিয়েৰ, মিলে আদি শিল্পীয়ে নৱন্যাসবাদ আৰু যথাদৃষ্টবাদৰ দোমোজাত ভৰি দিলে। তেওঁলোকে এই আদৰ্শৰেই প্ৰকৃতি অধ্যয়ন কৰিছিল। মিলে আছিল আদৰ্শবাদী। সেই যুগৰ আন এজন শিল্পী কোৰবেয়ে আছিল এজন সামাজিক-বাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰ।

ক্ৰমান্বয়ে ধৰ্মীয় আৰু উচ্চস্তৰৰ বিষয়বস্তুৰপৰা সমাজৰ নিম্ন শ্ৰেণীৰ জীৱন আৰু অসুন্দৰ দৃশ্যৱাজীয়ে চিত্ৰত ঠাই পালে। লগে লগে বাহ্যিক সত্যতাৰ অন্তৰালত নিহিত হৈ থকা সত্যতাৰ কথা চিন্তা কৰিবলৈ ধৰিলে। উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰপৰা চিত্ৰকলাই বাস্তৱ-বাদ আৰু আদৰ্শবাদৰপৰা আঁতৰি আহিবলৈ উদ্যত হ'ল আৰু নন্দন-তত্ত্বৰ অসমাদৃত প্ৰমূল্যসমূহৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপন কৰিলে। স্বৰূপাৰ্থত বাস্তৱতাক অধিক প্ৰকট আৰু বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিকোণেৰে চাবলৈ যাওঁতেই কলা-শৈলীৰ নিয়ম ভংগ হ'ল। সচৰাচৰ দেখি থকা এখিলা সেউজীয়া পাত কেৱল সেউজীয়া নহয়, তাৰপৰা প্ৰতিফলন হোৱা পোহৰৰ ভিন্নতাই পাতখিলাৰ প্ৰকৃত ৰূপ বেলেগ কৰি তোলে। দুপৰৰ পোহৰ পোনে পোনে পৰা ঠাইত উজ্জ্বল বগা, কিছু আঁতৰত পাতল সেউজীয়া, তাৰ আঁতৰত ডাঠ সেউজীয়া আৰু একেবাৰে পিঠিৰ ফালটো ডাঠ এন্ধাৰ সেউজীয়া। এই ধাৰণা মনলৈ অহাৰ লগে লগেই আধুনিক কলাৰ

প্ৰথম আন্দোলনৰ জন্ম হ'ল। এই আন্দোলনৰ প্ৰভাৱ কেৱল চিত্ৰ-কলাতেই নহয়, ভাস্কৰ্য-সাহিত্য আদিলৈকো বিয়পি গ'ল।

এইদৰে মনচ্ছায়াবাদত পোহৰেই প্ৰাধান্য লাভ কৰিলে। পোহৰে প্লাৱিত কৰি থোৱা দৃশ্যমান প্ৰকৃতি চকুৰ পচাৰতে যিদৰে দেখা যায়, তাকে চিত্ৰপটত ধৰি ৰখায়েই হ'ল মনচ্ছায়াবাদৰ উদ্দেশ্য। দেহৰেখা (Contour), মডেলিং, আলোছায়াৰ অবলুপ্তি ঘটিল। মাত্ৰ সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম অসংখ্য বৰ্ণৰ টান বা ষ্ট্ৰোকেহে চিত্ৰপটত স্থান পালে। কেৱল যেন বৰ্ণৰ বাবেইহে তেওঁলোকে আঁকিছিল এক বৰ্ণময় সূৰ্যকৰোজ্জ্বল চিত্ৰ।

অতীতলৈ ঘূৰি চালে দেখা যায় যে মনচ্ছায়াবাদৰ বীজ পূৰ্বতে স্পেইনৰ গয়া (১৭৪৬-১৮২৮) আৰু হলেণ্ডৰ বাৰ্থুল্ড জংকিণ্ডৰ (১৮১৯-১৮৯১) শিল্পকৰ্মতে অংকুৰিত হৈছিল। মনচ্ছায়াবাদী ফৰাচী শিল্পীসকল বিশেষকৈ জংকিণ্ড আৰু গয়াৰ ওচৰত এইক্ষেত্ৰত ধৰুৱা। ৰেমব্ৰাঁৰ ৰীতিত ক্ষণিক মুহূৰ্তৰ ভাব ধৰি ৰখা জংকিণ্ডৰ এচ্ছিং-বোৰেই [1] তাৰ প্ৰমাণ। গয়া (ফ্ৰান্সেচকো দ্য জি ৰাই লুসিয়েন্টিস্‌ চ গয়া) স্পেইনৰ ৰাজসভাৰ চিত্ৰকৰ ভেলাজকুৱেজ্ (ডিয়েগ' ৰাড্ৰিগোৱেজ দ্য চিলভা ভেলাজকুৱেজ, ১৫৯৯-১৬৬০)ৰ চিত্ৰসমূহৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছিল। যুদ্ধৰ বিভীষিকাৰ ইম্‌প্ৰেছনে অৰ্থাৎ মানসিক ছাপে গয়াৰ ৰীতিত শেষলৈ কঠিন ৰেখাৰ প্ৰাধান্য কমাই ৰঙৰ ষ্ট্ৰোকবোৰহে প্ৰতিভাত কৰাত উদগনি যোগাইছিল। ইউজিন ডেলাক্ৰয়া (১৭৯৮-১৮৬৩)কো গয়াৰ এই বিশেষ বৈশিষ্ট্যই প্ৰভাৱিত কৰিছিল। মন-চ্ছায়াবাদীসকলৰ পূৰ্বেই ডেলাক্ৰয়াই পোহৰৰ খেলাৰ কথাৰ উমান পাইছিল। বৰ্ণ আছিল তেওঁৰ বাবে এক অনবদ্য মৌল। সম্ভৱতঃ কন্‌ষ্টেবলে তেওঁৰো পূৰ্বেই, মানে আৰু ফোৰিষ্ট মাটিচে তেওঁৰ পাছত প্ৰত্যক্ষভাৱে বৰ্ণ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। উনবিংশ শতিকালৈকে চিত্ৰ অকাডেমীসমূহত ইয়াৰ ছাত্ৰসকলে কৈ আহিছিল যে চিত্ৰত ৰেখাংকণৰ সুস্থতাহে প্ৰথম আৰু মুখ্য লক্ষ্য হোৱা উচিত; বৰ্ণ বিন্যাস পাছৰ কথা, ই খালীস্থানৰ পৰিপূৰকহে। ডেলাক্ৰয়াই এই নিয়ম মনা নাছিল আৰু এনে পদক্ষেপ ল'বলৈ তেওঁ গয়াৰপৰাই অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল। স্পেইনৰ চতুৰ্থ চাৰ্লচে সিংহাসন পুনৰ লাভ কৰাৰ পাছত গয়া যেতিয়া পেৰীলৈ (Paris) আহিছিল, তেতিয়া নিসৰ্গচিত্ৰকৰ জন

১। এবিধ ৰেখাচিত্ৰ। বিশেষ ৰাসায়নিক পদ্ধতিৰে এই ৰেখাচিত্ৰ কৰা হয়।

কনষ্টেবল (১৭৭৬-১৮৩৭)ৰ 'হে ৱেইন', 'আ ভিউ অৱ হেম্‌ষ্টিড হীথ' আৰু 'দ্য লক' ছবিকেইখন দেখি প্লেঁ-এৰ (Plein air) [২] চিত্ৰ স্কুলৰ-দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ এক নতুন ধৰণৰ মনচ্ছায়াবাদৰ জন্ম দিয়ে। পাছলৈ মানে-ই (Monet) গয়াৰ এই সমূহ চিত্ৰৰ অভাৱনীয় বৈশিষ্ট্য-সমূহ দেখি তাক নকল (Copy) [৩] কৰিছিল; ফলস্বৰূপে মানেই হৈ পৰিছিল মনচ্ছায়াবাদৰ পিতৃ। আনকি পিকাচোও গয়াৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছিল। সেয়ে আধুনিক চিত্ৰকলাৰ বুৰঞ্জীত গয়াৰ নাম বিশেষ বৈশিষ্ট্য-পূৰ্ণ। গয়া আছিল এহাতে প্ৰাচীন ওস্তাসকলৰ বা অ'ল্ড মাষ্টাৰচৰ শেষৰজন আৰু আনহাতে আধুনিক চিত্ৰকলাৰ প্ৰথমগৰাকী শিল্পী। গয়াৰ শেষৰ ছবিসমূহক আগত ৰাখি দুয়োযুগৰ চিত্ৰকেইখনমান পৰীক্ষা কৰি চালেই এইকথা সহজে বুজিব পৰা যায়।

যি কি নহওক পেৰীত সোনকালেই প্ৰথম মনচ্ছায়াবাদী এখনি চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী আয়োজিত হ'ল। শিল্পী-সাহিত্যিকৰ বন্ধু ফৰাচী আলোক চিত্ৰশিল্পৰ অগ্ৰদূত স্বৰূপ নাদাৰৰ নিজা ষ্টুডিঅ'ত ১৮৭৪ চনৰ ১৫ এপ্ৰিলৰ দিনা মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ প্ৰথম চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয়। সেই প্ৰদৰ্শনীত মানে, ৰেণোৱাঁ, চিচ্‌লি, পিচাৰো, ডেগা, চেজাঁন, গুইলামিঁ, ব'ডিঁ, বাৰ্থ মেৰিছ আদি শিল্পীসকলে অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। এই প্ৰদৰ্শনীতে মানেৰ 'ইম্‌প্ৰেছন : ছানৰাইজ' নামৰ চিত্ৰখন দেখি চিত্ৰ-সমালোচক লেৰয়ে ব্যংগাত্মকভাৱে 'লে চেৰিভেৰি' নামৰ আলোচনী-খনত 'চেলঁ' [৪] দ্যাই ইঁপ্ৰেছনিষ্ট' বুলি অভিহিত কৰে আৰু তেতিয়াৰপৰাই এই গোষ্ঠীয়ে অৱলম্বন কৰা এই চিত্ৰশৈলীয়ে মন-চ্ছায়াবাদ (Impressionism) আখ্যা পায়। এই নামটোৱে মনচ্ছায়া-বাদীসকলৰ শিল্পকৰ্মক যদিও সম্পূৰ্ণভাৱে পৰিস্ফুট কৰিব পৰা নাছিল, তথাপি শিল্পীসকলে এই নামকে বিনা প্ৰতিবাদেৰে গ্ৰহণ কৰে।

২। Plein air ফৰাচী শব্দ— অৰ্থ মুক্ত বায়ু। ষ্টুডিঅ'ৰ ভিতৰৰপৰা ওলাই গৈ প্ৰকৃতিৰ মাজত মুক্ত বায়ুত অংকণ কৰা চিত্ৰ-পদ্ধতি।

৩। আনৰ চিত্ৰ চাই তাক অনুকৰণ কৰি অঁকা। ইউৰোপৰ বহুত বিখ্যাত চিত্ৰ-শিল্পীয়ে কপি কৰে।

৪। মূল ফৰাচী শব্দ Salon—আহল-বহল শিল্প প্ৰদৰ্শনী কোঠা। সপ্তদশ শতিকাৰ ফৰাচী ৰাজকীয় একাডেমীৰ শিল্পীসকলৰ চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী এখন লুভ্ৰৰ Salon d' Apollen (চেলঁ দা পল) অনুষ্ঠিত হৈছিল। পাছলৈ ইয়েই ফৰাচী দেশৰ শক্তিশালী চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠান হৈ পৰিল। ফ্ৰান্সত বহুতো চেলঁ আছে। শিল্পীৰ প্ৰতিভা বিকাশৰ আৰু পৃষ্ঠপোষণত এই চেলঁসমূহে বিশেষ ভূমিকা লৈছে।

ম'নেই ওপৰোক্ত চিত্ৰখন অংকণ কৰিছিল ১৮৭২ চনত আৰু যিখন প্ৰদৰ্শনীত এই চিত্ৰসমূহ প্ৰদৰ্শিত হৈছিল, তাৰ নাম দিছিল চেলঁ দ্যা ৰিফিউৱেই (Salon des Refusees) [৫]। ছবিখনত সূৰ্যোদয়ৰ সময়ত পানীত বিচ্ছুৰিত হৈ পৰা পোহৰৰ খেলা অংকণ কৰা হৈছিল আৰু ছবিখন চাওঁতে দৰ্শকে পোনে পোনে ছবিৰ সূৰ্যটোৰ ফালে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিব লাগিছিল।

এই প্ৰদৰ্শনীত অংশগ্ৰহণ কৰা প্ৰায়ভাগ শিল্পীয়েই জন্মগ্ৰহণ কৰে ১৮৩০ৰপৰা ১৮৪১ৰ ভিতৰত। ক্লড ম'নে (১৮৪০-১৯২৬), পিয়েৰ আগষ্ট ৰেণোৱাঁ ('৪১-১৯১৯), আলফ্ৰেড চিচ্‌লে('৩৯-'৯৯), কেমিল পিচাৰো ('৩১-১৯০৩), পল চেজাঁন ('৩৯-১৯০৬), এডগাৰ ডেগা ('৩৪-১৯১৭), ইউজিন বঁডি ('২৪-'৯৪) আৰু মহিলা চিত্ৰকৰ বাৰ্থ মৰিছ ('৪১-'৯৫)—আটাইকেইগৰাকী প্ৰায় সমবয়সৰ শিল্পী। মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ দলীয় প্ৰদৰ্শনী যথাক্ৰমে ১৮৭৪, '৭৬, '৭৭, '৭৯, '৮০, '৮১, '৮২ আৰু ১৮৮৬ চনত সৰ্বমুঠ আঠবাৰ অনুষ্ঠিত হয়। প্ৰথমখনত শিল্পী মৰিছে যোগদান কৰা নাছিল। এক্কেবাৰে বাৰবছৰ কাল জুৰি আঠবাৰ অনুষ্ঠিত হ'লেও তেওঁলোকৰ মাজত সম্পূৰ্ণ আদৰ্শগত আৰু ৰীতিগত হিচাপে মিল নথকাত নতুবা নিজস্ব পথ অন্বেষণৰ বাবে অত্যাধিক ইচ্ছুক হোৱা বাবেই হওক পঞ্চমবাৰৰ প্ৰদৰ্শনীত তেওঁলোকৰ দলৰ বহুতো শিল্পীয়ে যোগদান কৰাৰপৰা বিৰত থাকে। দুৱাও কুলে আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰিও এই দলক ঐক্যৰ দোলেৰে বান্ধি ৰাখিব নোৱাৰিলে।

মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ দৈনন্দিন কৰ্মক্ষেত্ৰ আছিল আটেলিয়ে চুইচি [৬] আৰু আটেলিয়ে গ্লিয়াৰ। বিভিন্ন তৰ্ক-বিতৰ্ক, উত্তেজনা, মৌনতা, পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰু অধ্যৱসায়েৰে ভৰা এই দুই আটেলিয়ে। তেওঁলোকে অনুভৱ কৰিলে, বাহিৰৰ প্ৰকৃতিতহে তেওঁলোকৰ কলাসম্ভাৰ লুকাই আছে। তেওঁলোকে ফঁটেন ব্লুৰ অৰণ্যৰ চিয়েন নৈৰ পাৰত কেনভাচ, ইজেল, ৰঙৰ বাকচ লৈ লেথাৰি নিচ্ছিগাকৈ পৰীক্ষা কৰিবলৈ ধৰিলে।

৫। পেৰীৰ ৰাজ পৃষ্ঠপোষকতা পোৱা চেলঁত পৰম্পৰা ভংগ কৰা বাবে তেওঁলোকৰ চিত্ৰ নাকচ কৰা হৈছিল। ফলস্বৰূপে তেওঁলোকে নিজাকৈ চেলঁৰ আয়োজন কৰা বাবে এই চেলঁক এনেদৰে নামকৰণ কৰা হৈছিল।

৬। মূল ফৰাচী শব্দ Atelier ; অৰ্থ চিত্ৰশালা। এই আটেলিয়েসমূহত নুড (Nude) বা বিবসনা নাৰীদেহ অৰ্থাৎ নাৰী মডেল থাকে। ভাড়া দি সেই আটেলিয়েত মডেল অংকণ কৰিব পাৰে। চুইচি নামৰ এগৰাকী মহিলাই নিজে খোলা এনে এটা আটেলিয়েত মনচ্ছায়াবাদীসকলে নুড ষ্টাডি কৰিছিল।

প্ৰকৃতিৰ বুকুত সৃষ্টি হোৱা তাৎক্ষণিক মুহূৰ্তবোৰ চিৰস্থায়ীকৈ চিত্ৰপটত ধৰি ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। কিন্তু তেতিয়াও তেওঁলোকে যথাদৃষ্টবাদী (Naturalistic) পদ্ধতিৰপৰা নিজকে সম্পূৰ্ণ মুক্ত কৰিব নোৱাৰিলে। পিচাৰো আৰু চিচ্‌লিয়ে ক'ৰৰ বৰ্ণবিন্যাসৰ প্ৰভাৱৰপৰা তেতিয়াও মুক্ত হ'ব পৰা নাছিল। তেওঁলোকে ১৮৬৬ চনত ক'ৰক লগ পাইছিল। কিন্তু ম'নেৰ লগত পৰিচয় হৈছিল ১৮৫৯ চনতেই। আনহাতে সাত বছৰমানৰ পূৰ্বেই পৰিচয় হোৱা চেজাঁনৰ লগত ১৮৭০ চনত পিচাৰোৰ বন্ধুত্ব গঢ়ি উঠে। পিচাৰোৰ সান্নিধ্যলৈ গৈ চেজাঁনে গম পাইছিল ৰোমাণ্টিকতাৰ সাৰশূন্যতা ; লগে লগে আয়ত্ব কৰিছিল পৰ্যবেক্ষণ আৰু বৰ্ণজ্ঞান। প্ৰকৃতপক্ষে চেজাঁনে তেতিয়াৰপৰাই প্ৰকৃতিক কিছু বেলেগ ধৰণে চাবলৈ শিকিছিল। পিচাৰোৱে প্ৰায় ১৮৭৭ চনলৈকে চেজাঁনক মনচ্ছায়াবাদী শিল্প-শৈলী সম্পৰ্কে শিক্ষা দি আছিল। শেষত অৱশ্যে চেজাঁনৰ প্ৰগতিৰ অন্বেষণত অধিকতৰ বলীষ্ঠ আৰু অসাধাৰণ শক্তিৰ কথা পিচাৰো তথা মনচ্ছায়াবাদী শিল্পকৰ্মৰ ক্ৰেতা-সমালোচক জন ৰিৱাল্ডে স্বীকাৰ কৰিছিল। আনহাতে ডেগায়ো সেইদৰে ৰোমাণ্টিচিজম বা নৱন্যাসবাদী আৰু ক্লাচিচিজম বা ধ্ৰুপদী কলাৰ প্ৰভাৱৰপৰা নিজকে সম্পূৰ্ণ মুক্ত কৰিব পৰা নাছিল। ডেগাৰ শিক্ষক আছিল ইংগ্ৰী। প্ৰথমাৱস্থাত তেওঁ ইংগ্ৰীৰদৰেই অকাডেমী ৰীতিৰে চিত্ৰ আঁকিছিল আৰু পাছলৈকো এই ধ্ৰুপদী ৰীতিৰ ছাপ তেওঁৰ ছবিৰপৰা আঁতৰা নাছিল। পাছত ম'নেৰ প্ৰভাৱত লাহে লাহে তেওঁ নিজকে মনচ্ছায়াবাদী শিল্পীৰূপে গঢ়ি তুলিলে।

প্ৰথম অৱস্থাত চেজাঁন আৰু ডেগাৰ প্ৰকৃত মনচ্ছায়াবাদী কৰ্মলৈ অৱদান নাছিল বুলি ক'ব পাৰি। অৱশ্যে চেজাঁনে নিজকে কেতিয়াও এজন নিষ্ঠাবান মনচ্ছায়াবাদী বুলি ভবা নাছিল। ইতিমধ্যে ডেগা, ৰেণোঁৱা আৰু পিচাৰোৰ লগত ক্লড ম'নেৰ পৰিচয় হৈছিল যদিও তেওঁ গোস্তাভ্ কোৰ্বেৰ প্ৰতিহে বেছি আসক্ত আছিল। ডেলাক্ৰয়াকো তেওঁ হৃদয়েৰে অনুসৰণ কৰিছিল। চেজাঁনে কৈছিল, 'We are all in Delacroix.'। কোৰ্বেৰ বাস্তৱবাদীতাই চেজাঁনৰ ৰোমাণ্টিকতা যথেষ্টখিনি কমাইছিল। ৰেণোৱাঁৰদ্বাৰা উৎসাহিত হৈয়েই চেজাঁনে মনচ্ছায়াবাদী দলৰ প্ৰদৰ্শনীত যোগদান কৰিছিল। দুখন ছবিৰে তেওঁ প্ৰথমখন প্ৰদৰ্শনীত যোগ দিছিল।

ম'নে আৰু ৰেণোৱাঁ— এই দুগৰাকী শিল্পীও কোৰ্বেৰ বাস্তৱবাদী বিষয়-

বস্তুৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছিল। এটা সময়ত তেওঁলোকে বাস্তৱবাদী বিষয়-বস্তুৰদ্বাৰা ইমান বেছিকৈ প্ৰভাৱিত হৈছিলগৈ যে পেৰীত ভিনচেণ্ট ভেন গগক সম্পাদক হিচাপে লৈ এটা কমিউনিষ্ট শিল্পী সন্থা গঢ়ি তুলিছিল। কিন্তু অসাফল্যতাৰ হতাশা আৰু সাংগঠনিক কামত ব্যস্ত থকাৰ বাবে নিজক হেৰুৱাই পেলোৱাৰ ভয়ত তেওঁলোক নিজ নিজ পথত অগ্ৰসৰ হ'ল।

১৮৬১ চনত ৰেণোৱাঁই অকাডেমিচিয়ান গ্লাইৰৰ ষ্টুডিঅ'তে ম'নে, বাঁজিল, চিচ্‌লিক লগ পাইছিল। ৰেণোৱাঁ যদিও মনচ্ছায়াবাদী আছিল, তেওঁ ৱাট্‌টিঅ', ব'চাৰ, ফ্ৰেগ'নৰ্ডাৰ দ্বাৰাহে অধিক প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। তেওঁ মনচ্ছায়াবাদৰ সম্পূৰ্ণ বিশুদ্ধ চাক্ষুস দৃষ্টিভংগী মানি ল'ব পৰা নাছিল। তেওঁ ডাঠ ৰং ব্যৱহাৰ কৰাৰহে পক্ষপাতিত্ব কৰিছিল। কিন্তু ১৮৬৮ চনৰপৰা ম'নেৰ সৈতে তেওঁ চিয়েন নৈৰ পাৰত নিসৰ্গ-দৃশ্য অংকণ কৰিবলৈ ধৰাৰ ফলত ৰেণোৱাঁৰ চিত্ৰকৰ্মত ম'নেৰ বৰ্ণ চয়নৰ প্ৰভাৱ পৰে আৰু ডাঠ বৰ্ণ চয়নৰ ঠাইত বৰ্ণ কিছু উজ্জ্বল আৰু মুক্ত হ'বলৈ ধৰে। গোটেই কেন ভাচৰ সমতলখন পোহৰ আৰু ছাঁৰদৰে বৰ্ণচয়িত হ'ল। অৱশ্যে তেওঁ প্ৰথম তিনিখন আৰু সপ্তমখন প্ৰদৰ্শনীতেহে যোগদান কৰে। শেষলৈ তেওঁৰ চিত্ৰবোৰ মনচ্ছায়াবাদৰপৰা আঁতৰি যাবলৈ ধৰিলে আৰু গোলাপী আৰু ৰঙা— এই দুটাই তেওঁৰ প্ৰিয় ৰং হৈ পৰিল।

আনহাতে পিচাৰো আছিল গোষ্ঠীটোৰ ভিতৰত আটাইতকৈ নিষ্ঠাবান মনচ্ছায়াবাদী শিল্পী। তেওঁৰ জন্ম ৱেষ্ট ইণ্ডিজত। ১৮৫৫ চনত তেওঁ পেৰীলৈ আহে। কেউখন প্ৰদৰ্শনীতে তেওঁ অংশগ্ৰহণ কৰিছিল আৰু গোষ্ঠীটোৰ মাজত কাজিয়া-পেচাল, তৰ্ক-বিতৰ্ক সকলো ভাঙিব লাগিছিল পিচাৰোৱেই। গগাঁ, চিগনাক আৰু চুৰাক মনচ্ছায়াবাদী দলত অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ গুৰিতেও তেঁৱেই। গোষ্ঠীটোৰ মাজত পিচাৰো আছিল সকলোৰে প্ৰিয়।

চিয়েন নদীৰ পাৰত এইসকল শিল্পীয়ে বিচাৰি পালে মনচ্ছায়াবাদৰ গূঢ় মন্ত্ৰ। চিয়েনৰ বুকুৰ ভাসমান পালতৰা নাওঁ, পাৰৰ ৰঙৰ ফাঁকুখেলা সাজপাৰেৰে সজ্জিত অধিবাসীসকল, সূৰ্যস্নাত বন-বিৰিখ, সূৰ্যই লুকাভাকু খেলা চিয়েনৰ ঢৌখেলা বুকুত তেওঁলোকৰ তুলিকা আৰু বৰ্ণই কেনভাচত সৃষ্টি কৰিলে সৌন্দৰ্যালোক। স্থায়ী হৈ ৰ'ল 'বুগিভেল

গাঁৱৰ অনুপম দৃশ্যৰাজি। ক্ষণিক মুহূৰ্তৰ ৰূপ চিত্ৰিত কৰি ৰাখিব খোজা বাবে প্ৰায়বোৰ ছবিয়েই হ'ল 'স্কেচ্চী' অৰ্থাৎ দ্ৰুত গতিসম্পন্ন তুলিকাৰ আঁচযুক্ত।

এডোৱাৰ্ড মানেই যদিও কোনোদিনেই মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ দলত যোগদান কৰা নাছিল তথাপি তেওঁকেই এই চিত্ৰশৈলীৰ পথ প্ৰদৰ্শক বুলি সমালোচকসকলে মন্তব্য কৰিছে। অৱশ্যে মানে নিজেও বাৰ্থ মেৰিছৰ মনচ্ছায়াবাদী ৰীতিৰদ্বাৰা প্ৰভাবিত হৈছিল। তেওঁ ক'লা ৰঙেৰে ছাঁ বুলাই অকাডেমিচিয়ান সকলৰ খোজ অনুসৰণ কৰিছিল। তৎসত্ত্বেও মানেক অকাডেমীৰ চেলঁৰপৰা বহিষ্কাৰ কৰিছিল। মনচ্ছায়াবাদ ভাঙি নিব খোজা অকাডেমী ৰীতিৰ পৰম্পৰাৰ বাহক হ'ব পৰা যোগ্য ব্যক্তি মানেৰ বাহিৰে আৰু কোনো নাছিল বুলি আধুনিক সমালোচকসকলে কয়। সমালোচকৰ তিৰ্যক নিন্দাৰপৰা ৰচাবলৈ একমাত্ৰ ঔপন্যাসিক—সমালোচক এমিল জোলাইহে মানেক সহায় কৰিছিল।

যি কি নহওক দ্ৰুতগতিত মনচ্ছায়াবাদৰ প্ৰসাৰ হ'বলৈ ধৰিলে। ডুৰান্তীৰ 'নতুন চিত্ৰশৈলী' গ্ৰন্থ, জৰ্জ ৰিভেৰৰ 'ইমপ্ৰেছনিষ্ট' নামৰ আলোচনীখন, থিয়'ডৰ দুৰেতৰ 'ইমপ্ৰেছনিষ্ট শিল্পী' নামৰ কেবাখনো গ্ৰন্থ এই শৈলীৰ ওপৰত প্ৰকাশ হয় আৰু এই গ্ৰন্থসমূহেই এই আন্দোলনক প্ৰতিষ্ঠা কৰাত সহায় কৰে।

ঊনবিংশ শতিকাৰ নৱম দশকৰ ফালে মনচ্ছায়াবাদী শিল্পীৰ দলটো প্ৰায় ছিন্ন-ভিন্ন হৈ পৰে। স্বতন্ত্ৰতাৰ অনুসন্ধানত সকলো শিল্পী নিমজ্জিত হ'ল। চেজাঁন গ'ল প্ৰভঁচলৈ। গগাঁ গ'ল দক্ষিণ ফ্ৰান্সলৈ। ভেন গগ গ'ল সূৰ্যৰ দেশ আৰ্লচলৈ। হেনৰি মেৰি ৰয়মন্ত দ্য ট'লজ লোত্ৰেকে মোতঁমাটিতঁ নিজাকৈ ষ্টুডিঅ' লয় আৰু ১৮৯২ চনত ব্ৰাচেল্চলৈ আঁতৰি গ'ল। প্ৰকৃতপক্ষে মনচ্ছায়াবাদৰ ছত্ৰছায়াত গঢ় লৈ উঠা প্ৰতিভাৱান গগাঁ, ভেন গগ, চুৰা—এই কেউজনেই দলটোক দুৰ্বল কৰি তুলিলে। বৰ্ণৰ ডেকৰেটিভ্ বা মণ্ডনধৰ্মী সম্ভাৱনীয়তা আৰু আদিমতা-প্ৰীতিয়ে গগাঁক সৰ্বশেষত টাহিটিলৈ লৈ গ'ল। প্ৰকৃতপক্ষে ১৮৮৮ চনত অৰ্থাৎ শেষৰখন মনচ্ছায়াবাদী প্ৰদৰ্শনীৰ দুবছৰৰ পাছত পঁট আঁভেত মধ্যযুগীয় কালৰ লগত সম্যক জ্ঞান থকা এমিল বাৰ্ণাডৰ প্ৰভাৱ আৰু শেষত মনচ্ছায়াবাদী প্ৰদৰ্শনীৰ মাৰ্টিনিক যাত্ৰাই তেওঁক আদিমতাৰ প্ৰতি ঢাল খুৱায়। তাৰউপৰি জাপানী, ৰোমানেস্ক' প্ৰাচ্যৰ ভাস্কৰ্য

শৈলীয়ে তেওঁক বাৰুকৈয়ে প্ৰভাৱিত কৰে। মনচ্ছায়াবাদৰ বুকুৰ মাজতেই তেওঁ জন্ম দিলে সংশ্লেষাত্মক প্ৰতীকবাদী (Synthetic Symbolism) শিল্পশৈলী। প্ৰাচ্যৰ প্ৰভাৱ মনচ্ছায়াবাদত প্ৰকট বুলি গগাঁই নিজেই কৈছে। বিশেষকৈ প্ৰাচ্যৰ চিত্ৰৰ প্ৰিণ্টবোৰৰ প্ৰভাৱত গগাঁই ছাঁ বৰ্জন কৰিলে আৰু এক বিমূৰ্ত মণ্ডনধৰ্মীতালৈ আঁতৰি আহিল। তেওঁৰ বিষয়-বস্তু অৱশ্যে কেতিয়াও বিমূৰ্ত নাছিল। তাৰউপৰি তাৰ লগতে প্ৰতীকি বস্তু বিশেষকৈ চিত্ৰকলাৰ প্ৰতীকি ব্যৱহাৰ কৰে। পাছলৈ গগাঁৰ এইধৰণৰ বিমূৰ্ততাৰ আভাস থকা মণ্ডনধৰ্মী চিত্ৰসমূহেই প্ৰকাশবাদী-সকলক তথা বিমূৰ্ত শিল্পীসকলক অনুপ্ৰেৰণা যোগায়।

চুৰাই বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰে বৰ্ণৰ ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। বৈজ্ঞানিক চাৰ্লচ হেনৰিৰ নিৰীক্ষণ আৰু ডেভিড চাটাৰৰ লিখনিয়ে তেওঁক 'পইন্টিলিজম্'ৰ প্ৰতি ধাৱিত কৰিলে। পিচাৰো আৰু চিগ্নাকো ইয়াৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হয়।

চেজাঁনে প্ৰকৃতিৰ বহিৰাভৰণৰ অন্তঃস্থলত সংগোপনে লুকাই থকা সনাতন বিমূৰ্ত জগত, শংকু, চুঙা আৰু গোলকৰ স্থাপত্যিক সম্ভাৱনীয়তাৰ কথাৰ উমান পালে। চেজাঁনৰ স্থান এইবাবেই আধুনিক কলাত চিৰ-স্মৰণীয়। প্ৰকৃতিৰ স্থাপত্যিক ফৰ্মেৰে অনুভৱ কৰি চিত্ৰপটত যি এটা ফৰ্ম ভঙাৰ আগজাননী দিলে, সেই ইংগিততেই প্ৰতিভাৱান শিল্পীসকলে আধুনিকতাৰ সমল গোটাই ল'লে। গগাঁৰ বৰ্ণৰ ব্যৱহাৰ আৰু চেজাঁনৰ স্থাপত্যিকতাৰ ইংগিতত যথাক্ৰমে মাটিচে 'ফোৱিজম্' আৰু পিকাচোৱে 'কিউবিজম্' সৃষ্টি কৰে। সেয়েহে চেজাঁন একপক্ষে আধুনিক কলাৰ পিতৃস্বৰূপ।

আনহাতে ৰেণোৱাঁই অকাডেমী ওজা শিল্পীসকলৰদৰেই চিত্ৰ অংকণ কৰিবলৈ ধৰে। ৰেণোৱাঁই নিজকে শিল্পী বুলি নকৈ এগৰাকী 'চিত্ৰকৰ' বুলিহে কৈছিল। মনচ্ছায়াবাদী শিল্পীসকলৰ মুখ্য বাহক ক্লড ম'নেই শেষৰফালে ছাঁ আৰু পোহৰেৰে ফৰ্মবিহীন চিত্ৰ অংকণ কৰিবলৈ ধৰিলে। চকুৰ পচাৰতে সংঘটিত হোৱা এক দৃষ্টিগত অনুভূতিৰ সততা উদ্‌ঘাটন কৰিবলৈ ধৰিলে। চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু মাত্ৰ এটা গইনাহে হৈ পৰিল। সূৰ্যৰ পোহৰত পানীত সৃষ্টি হোৱা তিৰ-বিৰণি আৰু পাৰৰ ঘৰ, গছৰ প্ৰতিবিম্বৰ তিৰ্‌বিৰণিত মিলি গৈ অস্পষ্ট

হোৱা দৃশ্য চিত্ৰিত কৰাতেই ব্যস্ত হ'ল। বহুতো সমালোচকে কয় যে তেওঁৰ এই চিত্ৰসমূহেই শেষত বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদ (Abstract Expressionism)ৰ জন্ম দিয়াত সহায় কৰে। অৱশ্যে মনকবিবলগীয়া কথা যে তেওঁৰ এই চিত্ৰসমূহে পিকাচোৰ 'কিউবিজম্'ৰ পাছতহে গুৰুত্ব লাভ কৰে।

মনচ্ছায়াবাদৰ জীৱনকাল কমাই অনাৰ আন এটা কাৰণ যুদ্ধও। এই শিল্পীদলটোৱে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰি নিজকে পুষ্ট কৰি তোলাৰ পাছতেই ১৮৭০ চনৰ ফ্ৰেংক-জাৰ্মান যুদ্ধই অনাহকতে খেলি-মেলিৰ সৃষ্টি কৰে। ম'নে, ৰেণোৱাঁ আৰু ডেগা যুদ্ধলৈ যাব লগা হৈছিল। বাঁজিলেতো যুদ্ধত প্ৰাণেই হেৰুৱালে। তেতিয়াই ম'নে, পিচাৰো, চিচ-লিয়ে লণ্ডনত আশ্ৰয় লয় আৰু নিসৰ্গ চিত্ৰকৰ টাৰ্ণাৰ আৰু কনষ্টেবলৰ চিত্ৰকৰ্মৰ লগত পৰিচিত হয়।

এই সকলোবিলাক ভিন্নতা থকা সত্ত্বেও মনচ্ছায়াবাদৰ প্ৰকৃতিৰ বন্দনা আৰু বৰ্ণৰ ব্যৱহাৰে সকলোকে এক কৰি ৰাখিছে। ইউৰোপীয় শিল্পকলাৰ নৱ নৱ শৈলীৰ জন্ম ইয়াৰ বুকুৰপৰাই হ'ল।

বিশ্বৰ বহুতো দেশৰ গেলেৰী, মিউজিয়াম আদিত মনচ্ছায়াবাদী চিত্ৰ সংৰক্ষিত হৈ আছে। পেৰীৰ 'মিউজে দ্য লা ইঁপ্ৰেছঁনিজম্'ত বিশেষ-ভাৱে এই শৈলীৰ চিত্ৰবোৰ সংগ্ৰহ কৰি থোৱা হৈছে।

নব্য-মনচ্ছায়াবাদ (Neo-Impressionism)

যদিও মনচ্ছায়াবাদৰ লগত নব্য-মনচ্ছায়াবাদৰ আদৰ্শগতভাৱে বিশেষ মিল নাই, তথাপি মনচ্ছায়াবাদৰ বুকুৰপৰাই ই জন্মগ্ৰহণ কৰে। মনচ্ছায়াবাদৰ এজন শেহতীয়া সভ্য চুৰা এই ৰীতিৰ জন্মদাতা। ১৮৮৮ চনত চুৰাই মনচ্ছায়াবাদৰপৰা ফালৰি কাটি স্বতন্ত্ৰ ৰীতিৰে চিত্ৰ সৃষ্টি কৰাৰ সাধনাত থকা সময়তে বিজ্ঞানী চাৰ্লচ হেনৰিৰ পোহৰ সম্বন্ধীয় বৈজ্ঞানিক নিৰীক্ষণ আৰু ডেভিড চাটাৰৰ লিখনিৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ তেওঁ চকুৰ দৃষ্টি সম্পৰ্কে চিত্ৰত পৰীক্ষা কৰে।

মনচ্ছায়াবাদ শৈলীক পোহৰ আৰু ছাঁৰ এক বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ বুলি ধৰিলেও বিজ্ঞানসম্মতভাৱে তাত বহুতো আঁসোৱাহ থাকিছিল। প্ৰকৃততে প্ৰকৃতিৰ অধ্যয়ন বৈজ্ঞানিক বিশুদ্ধতাৰে কৰিবলৈ যত্ন কৰাৰ ফলতেই প্ৰকৃত বৈজ্ঞানিক সত্যবোৰৰ উদ্ঘাটন হ'বলৈ ধৰিলে। পোহৰ বিজ্ঞানৰ মতে মনচ্ছায়াবাদৰ পোহৰৰ প্ৰতিফলনৰ ক্ষেত্ৰত যি বিভ্ৰম সৃষ্টি হ'ব লাগে, তাত ভুল প্ৰতিপন্ন হ'ল। ফলস্বৰূপে চুৰাই ডিভিজনিজম (Divisionism) তত্ত্বৰ আৱিষ্কাৰ কৰে। লগে লগে তেওঁ বৰ্ণ-চয়নৰ এক নতুন পদ্ধতিৰ জন্ম দিয়ে। এই পদ্ধতিত এখন চিত্ৰপটত তুলিকাৰ আগেৰে বিন্দু বিন্দুকৈ বৰ্ণ প্ৰয়োগ কৰা হয়। ইয়াৰ আন এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল প্ৰাথমিক ৰং (Primary Colour) (হালধীয়া, ৰঙা আৰু নীলা) ব্যৱহাৰ কৰা। প্ৰাথমিক ৰঙৰ বিন্দুবোৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ স্থাপন কৰি বৰ্ণৰ ভাব অনা হয়। যেনে, সেউজীয়া ৰঙৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ নীলা আৰু হালধীয়া ৰঙৰ বিন্দুবোৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ স্থাপন কৰা হয়, প্ৰকৃততে দুয়োটা প্ৰাথমিক ৰং মিলাই দিয়া নহয়। আচলতে হালধীয়া আৰু নীলা ৰং মিহলালে সেউজীয়া ৰঙৰ সৃষ্টি হয়। কিন্তু এই পদ্ধতিৰে এক দীপ্তিশীল মিশ্ৰণ (Optical mixture) কৰি একধৰণৰ দৃষ্টি-বিভ্ৰমৰ (illusion of eyesight) যোগেদি দুয়োটা ৰং প্ৰকৃততে মিশ্ৰণ হ'লে যি ৰঙৰ সৃষ্টি হ'লহেঁতেন, তাকে সৃষ্টি কৰে। অৰ্থাৎ দৰ্শকৰ দৃষ্টিত কেনভাচৰপৰা কিছুদূৰত এই প্ৰাথমিক ৰঙৰ বিন্দুবোৰ মিশ্ৰণ হোৱাৰ-দৰে অনুভূত হ'ব; ফলস্বৰূপে এটা উজ্জ্বল আৰু পৰিষ্কাৰ সেউজীয়া ৰং চকুত প্ৰতিভাত হ'ব। এই দৃষ্টি-বিভ্ৰম সৃষ্টি কৰিবলৈকে বিন্দু-বিন্দুকৈ

ৰং প্ৰয়োগ কৰা হয়। চিত্ৰপটৰ (Canvas) আকাৰ আৰু প্ৰদৰ্শনত দৰ্শকৰ দূৰত্ব অনুসৰি এই বিন্দুবোৰৰ আকাৰ সৰু-বৰ হয়। মাজে মাজে বগা ৰঙৰ লগত প্ৰাথমিক বৰ্ণৰ মিশ্ৰণ কৰা হয়। এনে এটা পদ্ধতিৰ চিত্ৰ অংকণ কৰোঁতে নব্য-মনচ্ছায়াবাদী শিল্পীসকলে সাৱধানতা অৱলম্বন কৰিব লগা হয়।

চুৰাৰ এই আন্দোলনত মনচ্ছায়াবাদী চিগ্নাক আৰু পিচাৰোৱেও ১৮৮৬ চনত অৰ্থাৎ মনচ্ছায়াবাদৰ শিল্পীসকলৰ শেষৰ দলীয় প্ৰদৰ্শনীৰ পাছতেই যোগদান কৰে। তেওঁলোকেও চুৰাৰ বিজ্ঞানভিত্তিক ৰীতিত অভিভূত হৈ পৰে। ইয়াৰপূৰ্বে ১৮৮৪ চনত প্ৰথম নব্য-মনচ্ছায়াবাদৰ প্ৰদৰ্শনী পেৰীৰ 'চেলঁ দ্য আৰ্টিষ্ট ইঁডেপেঁডাঁচ' (Salon des Artistes Independents)ত অনুষ্ঠিত হয়। ইয়াত চুৰাই স্নানৰতা গাভৰুৰ (Bathers at Asnieres) এখনি চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰে।

মনচ্ছায়াবাদী শিল্পীসকলে চলমান মুহূৰ্ত এটা ধৰি চিত্ৰত ৰূপায়িত কৰিছিল, কিন্তু নব্য-মনচ্ছায়াবাদীসকলে স্থিৰ (Static) গুণবিশিষ্টতা পৰি-স্ফুটন কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল।

১৮৮৪ চনৰ প্ৰদৰ্শনীত চুৰাৰ শৈলীক নব্য-মনচ্ছায়াবাদ বুলি সম্পূৰ্ণ স্বীকৃতি দিয়া নাছিল। ১৮৮৬ চনৰ শেষৰ মনচ্ছায়াবাদী প্ৰদৰ্শনীত চুৰাৰ 'চানডে অন দ্য আইলেও অৱ লা গ্ৰাঁ জাট্টে' চিত্ৰখনি প্ৰদৰ্শন হোৱাৰ পাছতহে এই নব শৈলী প্ৰতিষ্ঠিত হৈ পৰে। অৱশ্যে চুৰাই জাহিৰ কৰি নিজৰ শৈলীক অত্যাধিক জনপ্ৰিয় কৰি তোলাৰ পক্ষপাতিত্ব নকৰিছিল। তেওঁ ভাবিছিল যে জনপ্ৰিয়তাই তেওঁলোকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ অন্ত পেলাব, জ্যোতি নিষ্প্ৰভহে কৰি তুলিব আৰু পূৰ্ণতাপ্ৰাপ্তিত ই হেঙাৰ স্বৰূপ হৈ পৰিব। ১৮৯০ চনতহে তেওঁ 'ৰেজুইমে' (Resume) বুলি এখন গ্ৰন্থ এই শৈলীৰ ওপৰত প্ৰকাশ কৰিবলৈ সন্মতি দিয়ে।

সমালোচকসকলে মনচ্ছায়াবাদৰপৰা ইয়াৰ জন্ম বুলি কোৱাৰ প্ৰতি-বাদকল্পে চিগ্নাকে কৈছিল : 'বিশুদ্ধ বৰ্ণৰ দীপ্তিমান সংমিশ্ৰণৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা বৰ্ণৰ উজ্জ্বলতা আৰু স্বচ্ছতা এক স্থায়ী গুণ সম্ভূত। (বিশুদ্ধ বৰ্ণ মানে বৰ্ণালীৰ সকলো বৰ্ণ আৰু সিহঁতৰ টোন (tone)। তাৰউপৰি বিভিন্ন মৌলৰ বিভাজনেহে এই স্থায়িত্ব আনে। (অৰ্থাৎ বিভিন্ন ৰং, অংকণ কৰিবলগীয়া বস্তুটোৰ নিজস্ব ৰং বা local colour

—যেনে, এটা আপেলৰ নিজস্ব বৰ্ণ ৰঙা, পোহৰৰ ৰং আৰু সিহঁতৰ মাজত সৃষ্টি হোৱা টোন।) এই মৌল আৰু সিহঁতৰ আনুপাতিক মানবিলাকৰ (বৈষম্যতা, স্তৰীকৰণ আৰু উজ্জ্বলতা অনুক্ৰমে) ভাৰসাম্যতা চিত্ৰপটৰ আকাৰ সাপেক্ষে আৰু বিন্দুবোৰৰ বৰ্ণ লেপনৰ আকাৰভেদে আছে।' হাৰ্বাট ৰীডে কৈছে নব্য-মনচ্ছায়াবাদে 'তিনি শতকৰ চিত্ৰৰ ওপৰত (তেওঁলোকৰ বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভংগীৰে) আঘাতেই হানিলে।'

কিন্তু এইখিনিতে এটা কথা অৱতাৰণা কৰা উচিত হ'ব। চুৰা আৰু তাত্বিক শিল্পী চিগ্নাকে নব্য-মনচ্ছায়াবাদৰ বিমানেই জয়গান নাগাওক লাগে, ইয়াৰ দোষ-গুণ বিবেচনা কৰি চালে ইয়াতো কিছু সীমাবদ্ধতা লক্ষ্য কৰা যায়। হাৰ্বাট ৰীডৰ মতে মনচ্ছায়াবাদ আৰু নব্য-মনচ্ছায়াবাদ দুয়োটাই গীতিধৰ্মিতাৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি যাবলৈ অসমৰ্থ হ'ল। তেওঁ কাৰণ দৰ্শাই কৈছে যে ইয়াৰ মাজত বৈজ্ঞানিক চিন্তাধাৰা ইমান বেছি গাঢ় হৈ উঠিছিল যে তেওঁলোকে কলা যে এক শৈল্পিক সৃষ্টি তাক পাহৰিয়েই গৈছিল। অৰ্থাৎ শিল্পীৰ স্বকীয় সংবেদনশীলতাৰ বস্তুভিত্তিক মনচ্ছায়া ৰূপান্তৰ কৰিবলৈ যি সূত্ৰই তেওঁ আৱিষ্কাৰ নকৰক লাগে, সি এক সমাধান দিব লাগিব আৰু হ'ব লাগিব একক আৰু ইয়াৰ আবেদনত থাকিব লাগিব প্ৰত্যক্ষতা। দৰ্শকে যে শিল্পীৰ সমাপ্তকৰ্ম দৰ্শন কৰি তাৰ বিচাৰ কৰিব লাগিব, সেই আশা কৰা অনুচিত। কিন্তু তাকে কৰিবলৈ পইণ্টিলিজম বা নব্য-মনচ্ছায়া-বাদী শিল্পীসকল সফল হোৱা নাছিল। আন এগৰাকী সমালোচক পল ভেলাৰীয়েও ইয়াৰ সূত্ৰৰ সমালোচনা কৰিছে। হাৰ্বাট ৰীডৰ মতে 'নব্য-মনচ্ছায়াবাদ এটা কবিতাহে—ইমান মিঠা কবিতা যে ইয়াৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত পাৰ্থিব তত্ত্বৰ কণমানো উমান পাব নোৱাৰি।'

বহু সমালোচকে এই শৈলীক পইণ্টিলিজম বা বিন্দুবাদ বুলি অভিহিত কৰিছিল যদিও নব্য-মনচ্ছায়াবাদী শিল্পীসকলে শব্দটো গ্ৰহণ কৰিব বিচৰা নাছিল। তেওঁলোকে এই শৈলীক ডিভিজনিজম্ বুলিহে বৰ্ণনা কৰিছিল। চিগ্নাকে তেওঁৰ 'দ্য ডেলাক্ৰয়া অ নেওঁ ইঁপ্ৰেছঁনিজম' (De Delacroix au Neo-Impressionisme) গ্ৰন্থখনত লিখিছে,— 'মনচ্ছায়াবাদীসকলে এটা জ্ঞাত তথ্যৰ পদ্ধতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই মনচ্ছায়াবাদ আন্দোলন গঢ়ি তোলে। বৰ্ণ, উজ্জ্বল্যতা আৰু তিৰ্‌বিৰণি বৃদ্ধি কৰিবলৈকে মনচ্ছায়াবাদীসকলে এটা বা ততোধিক বৰ্ণৰ ভিন্ন

ছায়া-সুষমা (Shades) আৰু টোন (tones) ওপৰাওপৰিকৈ লেপন কৰে। তেওঁলোকে এইদৰেই দীপ্তিশীলতা (Opticallity) ছবিলৈ কঢ়িয়াই আনিছিল আৰু অকাডেমী শিল্পীসকলে ব্যৱহাৰ কৰা ক'লা ৰঙৰ মিশ্ৰণতকৈ তেওঁলোকৰ শৈলী শ্ৰেষ্ঠ বুলি জ্ঞান কৰিছিল। ক'লা ৰঙৰ অস্তিত্ব প্ৰকৃতিৰ মাজত নাই বুলি তেওঁলোকৰ তত্বই ক'ব খোজে।' এটা পোহৰকণাৰ সংমিশ্ৰণ সাতৰৰণেৰে তথা বিভিন্ন ৰঙৰ মিশ্ৰণেৰে হয় বাবে আৰু তাকে বিভাজন কৰি একক ৰূপ-বিভ্ৰম সৃষ্টি কৰা বাবে তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ পদ্ধতিক 'ডিভিজনিজম' বুলি ক'ব খোজে।

এইকথা সত্য যে ভেন গগ আৰু গগাঁয়ো কিছুদিন চুৰাৰ প্ৰভাৱত (১৮৮৬-১৮৮৮ চনলৈকে) নব্য-মনচ্ছায়াবাদী আহিৰ চিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছিল। কিন্তু নিজস্বতা বিচাৰি ভেন গগ আৰু গগাঁ দুয়ো এই শৈলী ত্যাগ কৰিলে। ইয়াৰপৰা তেওঁলোকে পালে বৰ্ণৰ উজ্জ্বল গুণ। তাৰ-উপৰি ১৮৮৭ চনত টোলজ লোত্ৰেক, ১৮৯১ চনত চেগানটিনিৰ ওপৰত ইয়াৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। গিঅভানি চেগানটিনি (১৮৫৮-'৯৯) এগৰাকী ইটালিৰ আলপাইনীয় নিসৰ্গ চিত্ৰকৰ আছিল। তেওঁ আলপাইনৰ পাহাৰীয়া নিসৰ্গ চিত্ৰত এই ৰীতিৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাই এক উজ্জ্বল আলোকমিশ্ৰিত বৰ্ণৰ সঞ্চাৰ কৰিছিল। ইয়াৰ উপৰিও এই আন্দোলনত যোগদান কৰা আন কেইগৰাকী চিত্ৰকৰ হ'ল মেক্সিমেলিন লুচে (১৮৫৮-১৯৪১), হেনৰি এডমণ্ড ক্ৰচ (১৮৫৬-১৯১০), চাৰ্লচ এনগ্ৰাঁ (১৮৫৪-১৯২৬), এলবাৰ্ট ডুবই-পিলে (১৮৪৬-'৯০) আৰু থিঅ'ভান ৰাইছেলবাৰ্ঘ (১৮৬২-১৯২৬)।

ফোভিজম্ (Fauvism)

পিয়েৰ বোৰ্ণাড, ভুঁইয়াৰ, ভুইলাৰ্ড, ডেনিচ আদি চিত্ৰকৰে সংগঠিত 'নাবি' (Les Nabis)[৭] গোষ্ঠীটোক কেন্দ্ৰ কৰি যি শিল্প আন্দোলন গঢ়ি উঠিছিল, সিয়েই একপ্ৰকাৰে ফোভিজম্‌ৰ প্ৰথম সোপান। সমতল মণ্ডন (Flat decoration) আৰু বৈসাদৃশ্যপূৰ্ণ সজ্জাবিন্যাস আছিল তেওঁলোকৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। লগে লগে শক্তিশালী মডেল হোৱা ফৰ্ম অৰ্থাৎ বলিষ্ঠ ত্ৰৈ-মাত্ৰিক ভাব থকা আয়তনযুক্ত আকাৰৰ চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল আৰু বৰ্ণৰ চয়নো হৈ পৰিছিল উজ্জ্বল। নিদ্ৰামগ্না, স্নানৰতা, সাজ পৰিহিতা নাৰী, সূৰ্যকৰোজ্জ্বল দৃশ্যৰাজী—এইবিলাকেই তেওঁলোকৰ চিত্ৰকৰ্মৰ বিষয়বস্তু। বৰ্ণৰ চয়ন আৰু ফৰ্ম বা আকাৰ-বিন্যাস এই গুণকেইটাই তেওঁলোকৰ পাছৰ চিত্ৰকৰসকলক উৎসাহিত আৰু প্ৰভাৱিত কৰে।

নাবি নামৰ এই ফৰাচী শিল্পী গোষ্ঠীটো ১৮৮৯ চনৰপৰা ১৮৯৯ চনলৈকে প্ৰায় দহবছৰ কাল জীৱিত আছিল। মনকৰিবলগীয়া কথা যে নাবি গোষ্ঠী গঠন হোৱাৰ সময়তে ভিনচেণ্ট ভেন গগৰ মৃত্যু হৈছিল। কিন্তু ভেন গগৰ আন এগৰাকী বন্ধু গগাঁ জীয়াই আছিল। গগাঁই নাবিসকলক বিশুদ্ধ বৰ্ণ (Pure colour) সমতলভাৱে প্ৰলেপন কৰিবলৈ উপদেশ দিছিল। বৰ্ণ আৰু সজ্জা-বিন্যাসহে আছিল তেওঁলোকৰ মূল লক্ষ্য। অংকিত বিষয়বস্তুৰ প্ৰকৃত ৰূপ অংকণ কৰাতকৈ এক নিৰ্দিষ্ট নিয়মৰ মাজেদি বৰ্ণ আৰু ফৰ্মৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাই কেনেকৈ সুন্দৰ সজ্জা-বিন্যাস সৃষ্টি কৰিব পাৰি, তাতহে ই গুৰুত্ব দিয়ে অধিক। এখন ৰংচঙীয়া ফুলে-ফলে সুশোভিত হাবিৰ কাষেদি দৌৰি যোৱা বাদামী ৰঙৰ ঘোঁৰা এটা আঁকিবলৈ হ'লে নাবিসকলে হাবিখন আৰু ঘোঁৰাটোৰ চিত্ৰত বিশুদ্ধ বৰ্ণকহে প্ৰয়োগ কৰিব। অংগোপাংগ অন্যান্য ৰঙবোৰৰ যোগেদি বস্তুকেইটাক পৰিস্ফুট কৰাটো তেওঁলোকৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য নহয়। প্ৰকৃতাৰ্থত বিশুদ্ধ বৰ্ণৰ সহায়ত ঘোঁৰা আৰু হাবিৰ বাস্তৱ আকাৰ পৰিস্ফুটন কৰাহে তেওঁলোকৰ লক্ষ্য। সেয়ে যথাদৃষ্টবাদৰপৰা তেওঁলোক

৭। Les Nabis—এটা হিব্ৰু শব্দ, অৰ্থ বাণী প্ৰচাৰক।

সম্পূৰ্ণ আঁতৰি আহিছিল। সেই সময়ৰ প্ৰতীকবাদী সাহিত্যিকসকলৰ লগত এইকথাত যোগসূত্ৰ আছিল যে তেওঁলোকৰ বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি লেশমানো গুৰুত্ব কমা নাছিল। অৱশ্যে নাবিসকলৰ ভুঁইয়াৰ আৰু বোৰ্ণাডে পাছলৈ এক ৰূপান্তৰিত মনচ্ছায়াবাদী ৰীতিৰ সৃষ্টি কৰে। তাৰ নাম হ'ল ইঁটিমিজম্ (Intimism)। এই ৰীতিত বোৰ্ণাড আৰু ভুঁইয়াৰে বাহ্যিক প্ৰকৃতি সম্পূৰ্ণ বিসৰ্জন দি গৃহৰ অন্তৰ্ভাগৰ দৈনন্দিন কৰ্মক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ এক ৰূপান্তৰিত মনচ্ছায়াবাদী কৰ্ম কৰে।

গগৰ উজ্জ্বল বৰ্ণ আৰু গগাঁৰ মণ্ডনধৰ্মী বৰ্ণ আৰু সজ্জা-বিন্যাসে ফোৰিষ্টসকলৰ অন্বেষণৰ পথ সুগম কৰে। 'ফোৰিজম্' ধাৰাৰ মুখ্য প্ৰৱৰ্তক আছিল হেনৰি মাটিচ্ (Henry Matisse)। তেওঁৰ জন্ম হয় ১৮৬৯ চনত। ১৮৯২ চনৰপৰা অৰ্থাৎ ২৫ বছৰ বয়সত ১৮৯৭ চনলৈকে অৰ্থাৎ পাঁচবছৰ কাল গুস্তাভ্ মেৰিভ'ৰ ষ্টুডিঅ'ত তেওঁ শিল্পকলাৰ শিক্ষা লয়। সেই সময়ত তেওঁৰ সহপাঠী আছিল ৰৱাল্ট, মাৰকুৱে, মঁগা, কেমু আৰু পাইয়। শেহলৈ আটাই কেইগৰাকীয়েই ফোৰিজমৰ সদস্য হৈ পৰে। এওঁলোকৰ উপৰিও ডেঁৰা, ভ্লামিংক, জঁা পুই আৰু ওথন ফ্ৰিজো ফোৰিজমত যোগদান কৰে। একুল দ্যা বোৱা-আৰচ (École des Beaux-Arts) আছিল তেওঁলোকৰ শিক্ষানুষ্ঠান।

মনকৰিবলগীয়া কথা, ভিনচেণ্ট ভেন গগৰ মৃত্যুৰ সময়ত মাটিচৰ ২১ বছৰ (১৮৯০)। কিন্তু গগাঁ জীয়াই আছিল ১৯০৩ চনলৈকে। অৰ্থাৎ সেই সময়ত মাটিচ ৩৪ বছৰীয়া এজন পূৰ্ণ বিকশিত শিল্পী। আনহাতে পিকাচোৰ জন্ম হৈছিল ১৮৮১ চনত স্পেইনৰ মালাগাত। পিকাচোৱে পেৰীত এক আন্দোলন গঢ়ি তোলাৰ পূৰ্বেই মাটিচৰ নেতৃত্বত ফোৰিজম প্ৰতিষ্ঠিত হয়। আধুনিক কলাৰ বুৰঞ্জীত মাটিচৰ স্থান সম্পৰ্কে নিৰ্ণয় কৰাৰ উদ্দেশ্যেই এই তুলনা দিয়া হৈছে। হাৰ্বাট ৰীড-এ মাটিচক 'a still more a significant painter' বুলি অভিহিত কৰিছে। তেওঁ কৈছে-'The reputation of Matisse is secure' যদিও তেওঁৰ শিল্পৰীতি (ফোৰিজম) আছিল 'by means fully recognised'. কিউবিজমৰ পূৰ্বেই ফোৰিজমৰ জন্ম হৈছে আনহাতে কিউবিজম এক 'new tradition।' কিন্তু মনকৰিবলগীয়া কথা, ফোৰিজমত চেঁজানীয় ৰীতিৰ কিছু উপাদান গভীৰ কোনলৈ সোমাই গৈছিল

আৰু চেঁজানৰ দৃষ্টিভংগীৰ পূৰ্ণ বাস্তৱিকৰণ ঘটিছিল। কিউবিজমৰও ইয়াৰ এক সমল আছিল যদিও সি এক স্বকীয় আন্দোলন হিচাপে গা-কৰি উঠাত চেজানীয় ৰীতি গভীৰ অৰ্থাৎ প্ৰাবল্যপ্ৰাপ্ত হ'ল বুলি ক'ব নোৱাৰি। তাৰউপৰি ভান গগৰ উজ্জ্বল বৰ্ণ আৰু গগাঁৰ মণ্ডন-ধৰ্মীতাই মাটিচৰ শিল্পকৰ্মত (ফোৰিজম) বৰ্ণ, মণ্ডন ধৰ্মীতা, সজ্জা-বিন্যাসৰ দিশত প্ৰকৃতিৰ প্ৰতি এক নতুন দৃষ্টিভংগীৰ সৃষ্টি কৰে।

বৰ্ণ যে মূলতঃ ছবিৰ ভাষা, বৰ্ণই যে কথা ক'ব পাৰে, বিশেষ ভাবৰ জোৱাৰ তুলিব পাৰে—সেইকথাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় ভান গগ আৰু গগাঁৰ চিত্ৰৰপৰা। ভান গগৰ আৰ্লৰ (Arles) চিত্ৰসমূহত আলোকোজ্জ্বল বৰ্ণই প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। আনহাতে গগাঁৰ দক্ষিণ ফ্ৰান্সৰ সাগৰীয় অঞ্চল আৰু টাঁহিটিৰ বৰ্ণোজ্জ্বল মণ্ডনধৰ্মী চিত্ৰই কিদৰে এক বাহ্যিক ভাষাৰ সৃষ্টি কৰে, সেইকথা তেওঁৰ সেই সময়ৰ চিত্ৰসমূহ চালেই সহজে অনুমান কৰিব পাৰি। বৰ্ণ আৰু ফৰ্মৰ সাৰ্থক মিলনেই হ'ল ফোৰিজমৰ মূল বৈশিষ্ট্য।

গগাঁৰ মৃত্যুৰ দুবছৰৰ পাছত পেৰীৰ চেলঁ দ্যাটম (Salon d' Automne) ত ১৯০৫ চনত ফোৰিষ্টসকলৰ প্ৰথম দলীয় প্ৰদৰ্শনী আয়োজিত হয়। তেওঁলোকৰ চিত্ৰৰ যথাদৃষ্টবাদী ফৰ্মৰ বিভংগীকৰণ, উত্তেজক বং আৰু সমতল পেটাৰ্ণে সমালোচকসকলক উত্তেজক কৰি তোলে। চিত্ৰ সমালোচক লুই ভচেলে প্ৰদৰ্শনী গৃহত উত্তেজনাত কঁপি কঁপি কৈছিল—'এটা সজাভৰ্তি এগাল বন্যজন্তুৰ যেন প্ৰদৰ্শনী' (দোনাতেল্লো পাৰ্মি লো ফোভ)। পৰম্পৰাৰ প্ৰতি হঠাৎ অমান্যতা দেখি তেওঁলোকক ফোৱ (Fouve) অৰ্থাৎ বন্যজন্তুৰ দল বুলি অভিহিত কৰে। তেতিয়াৰপৰাই এই দলটোৰ ৰীতিৰ নামকৰণ হ'ল 'ফোৰিজম'।

ইয়াৰ পাছৰপৰাই ফোৰিজমৰ দলত ১৯০৬ চনত ডাফি, ১৯০৭ চনত ব্ৰাক আৰু মেটজিংগাৰে যোগদান কৰে। তাৰউপৰি ভান ডুগেলো এই গোষ্ঠীৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়। ডাফি এই দলত যোগ দিয়াৰ আগলৈকে তেওঁ লা-হাভ্ৰ দলত আছিল আৰু এক অৰ্ধ-মনচ্ছায়াবাদী চিত্ৰকৰ্ম সৃষ্টি কৰিছিল। কিন্তু মাটিচৰ লু আৰু কাম এ ভলুপ্তে (Luxe, Calme et Volupte)—এই দুখন চিত্ৰ দেখি সম্মোহিত হয় আৰু উজ্জ্বল বৰ্ণ আৰু সৰলীকৃত ফৰ্মৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়।

ব্ৰাক তিনিবছৰ কাল ফোৱিষ্ট দলত থাকি ১৯০৯ চনত পিকাচোৰ 'ডেমুৱাজেলই দ্যাভিঞেঁ' (Les Demoiselles d' Avignon -- দাভিঞেঁৰ নগ্ন গাভৰু) চিত্ৰ দেখি কিউবিজম্‌ৰ প্ৰতি ধাৱিত হয় আৰু গ্ৰাঁ নু (Grand Nu) নামৰ এখনি ফোৱিষ্ট গুণবিশিষ্ট কিউবিক ৰীতিৰ চিত্ৰ আঁকে। মনকৰিবলগীয়া কথা যে ফোৱিজম্‌ৰ প্ৰভাৱলৈ অহাৰ পূৰ্বে ফ্ৰিজ, ব্ৰাক, ডাফি আটাইকেউজনেই চেঁজানৰ ভক্ত আছিল।

বৰ্ণ-বিন্যাসত বাস্তৱতাৰ স্থান সম্পূৰ্ণ নাকচ কৰি দিয়াটোৱেই ফোৱিষ্ট-সকলৰ লক্ষ্য। পূৰ্বতে উদাহৰণেৰে কথাটো বুজোৱা হৈছে। আকৌ ধৰা যাওক ডেঁৰাৰ 'ৱেষ্ট মিনিষ্টাৰ ব্ৰীজ' ছবিৰ কথা। চহৰৰ এটি দৃশ্য। পথবোৰ ৰঙা, ঘৰ-বাৰীবোৰ নীলাভ, তৰু-তৃণবোৰ হালধীয়া, ফুটপাথ সেকুণ ৰঙৰ। বাস্তৱ বৰ্ণ-প্ৰয়োগ তেওঁলোকৰ বাবে অৰ্থহীন। মাটিচৰ 'ফলাহাৰ, ৰক্তবৰ্ণৰ ঐক্যতান' (La Desserte, harmonic en rouge, ১৯০৮) ছবিখনত দুটা মদৰ বটল আৰু এটা বটাৰ (tazza) ওপৰত ফুলদানীৰে সজোৱা কিছু ফলমূল, টেবুলৰ ওপৰত ক'ৰবাত এটি-দুটি হালধীয়া, গেৰুৱা ফল সিঁচৰিত হৈ আছে। বগা এপ্ৰণ, গেৰুৱা টুপী, প্ৰুচিয়ান ব্লু আৰু আলট্ৰা-মেৰীণ ব্লুৰ মিশ্ৰণত হোৱা এবিধ ছাই ৰঙৰ চোলা, আকাশী নীলা কলাৰ পিন্ধা এগৰাকী নাৰীয়ে এটা বটাত ফল সজাই আছে। বৰ্ণ আৰু ফৰ্মৰ মৌলিক গঠনেই ছবিখনত মাধুৰ্যতা দান কৰিছে। অস্বাভাৱিক হ'লেও বৰ্ণ শক্তিশালী, ছন্দোময়। ফৰ্ম আৰু চিত্ৰাংকণৰ সৰলতাই দৰ্শকৰ দৃষ্টি তালৈকে টানি লৈ যায়। তাৰউপৰি মণ্ডনধৰ্মীতা ইয়াৰ আঁহে আঁহে বিদ্যমান। গোটেই ছবিখনত বেৰ আৰু টেবুলখন এক ম'ভযুক্ত সমতল ৰঙা ৰঙেৰে পূৰ্ণ।

১৯০৮ চনৰ ফালে পিকাচোৰ নেতৃত্বত কিউবিজম আন্দোলন গঢ় লৈ উঠে। ১৯০৭ চনতেই কিউবিজমৰ প্ৰথম প্ৰদৰ্শনী পেৰীত অনুষ্ঠিত হয়। ফলস্বৰূপে ফ্ৰিজ, মেটজিংগে, বিশেষকৈ ব্ৰাক কিউবিজম্‌ৰ প্ৰতি আসক্ত হয়। এইদৰেই ফোৱিজম্ আন্দোলনৰ বত্তি নিষ্প্ৰভ হৈ আহে।

কিউবিজম্ (Cubism)

ৰেণেছাঁ যুগৰ পাছত সম্ভৱতঃ কিউবিজমেই এক পূৰ্ণপৰ্যায়ৰ মৌলিক শিল্পকলা আন্দোলন। কুৰিশতিকাৰ পূৰ্বৰ ইউৰোপীয় সকলো ৰীতিৰপৰা সম্পূৰ্ণ আঁতৰি আহি কিউবিজমে আধুনিক শিল্পকলাৰ বুৰঞ্জীত এক যুগান্তৰৰ সৃষ্টি কৰিলে। মনচ্ছায়াবাদে যদিও ৰেণেছাঁ যুগৰ পৰম্পৰা ধ্বংস কৰিছিল, তথাপি ই তাৰপৰা বেছিদূৰ আঁতৰি আহিব পৰা নাছিল। ৰাফেল (১৪৮৩-১৫২০) আৰু ৰেণোঁৱাৰ (১৮৪১-১৯১৯) অংকিত প্ৰতিকৃতি চিত্ৰৰ মাজত খুব বেছি পাৰ্থক্য বিচাৰি পোৱা টান। কিন্তু পিকাচোৰ অংকিত প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ এখনি নিঃসন্দেহে পাৰ্থক্যপূৰ্ণ[৮]। ৰেণোঁৱা অংকিত প্ৰতিকৃতিখন হ'ল বাস্তৱ অবয়ৱৰ অবিকল নক্সা, কিন্তু পিকাচোৰ প্ৰতিকৃতিত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য আৰু ফৰ্মৰ সম্ভাৱনা-সমূহ অধিক প্ৰকট।

যদিও এক বৈপ্লৱিক গুণেৰে মহীয়ান হৈ কিউবিজমে ধূমকেতুৰদৰে ভুমুকি মাৰিলে, তথাপি পূৰ্বৰ পঞ্চাশ বছৰৰ শিল্পকলা আন্দোলন আৰু শিল্পীসকলৰপৰা ই উপাদান সংগ্ৰহ কৰা নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। এই সমূহৰ ভিতৰত মনচ্ছায়াবাদী শিল্পী চেজাঁনৰ শেষৰ ফালৰ নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহৰ শংকু (Cone), গোলক (Sphere) সন্নিহিত স্থাপত্যিক গুণ, গগাঁৰ 'আদিমতা', চুৰাৰ বৈজ্ঞানিক দৃষ্টি সন্নিহিত ডিভিজনিজম আৰু নিগ্ৰো আদিম ভাস্কৰ্য তথা ইবেৰীয় (Iberian) ভাস্কৰ্যই কিউ-বিজমৰ জন্মত অৰিহণা যোগায়। বিংশ শতিকাৰ আধুনিক কলাৰ আন এজন ওজা শিল্পী মাটিচৰ ফোৱিষ্ট চিত্ৰৰপৰাও পিকাচোৱে অনুপ্ৰেৰণা পাইছিল। ১৯০৬ চনত মাটিচক লগ পোৱাৰ পাছতহে প্ৰথম যুগান্তকাৰী চিত্ৰ 'ডেমুৱাজেলই দাভিঞেঁ' পিকাচোৱে অংকণ কৰিছিল। মনকৰিবলগীয়া কথা, কিউবিষ্টসকলে ভান গগৰ উত্তেজক

৮। কিউবিজম্ উদ্ভাৱন কৰাৰ পূৰ্বেই যিবোৰ পৰ্ট্ৰেইট ১৯০০ চনত অৰ্থাৎ ১৮ বছৰ বয়সত অংকণ কৰিছিল, সেইবোৰেই পাৰ্থক্যপূৰ্ণ। ১৯০৬ চনত আঁকা গাৰক্ৰড ষ্টেইনৰ প্ৰতিকৃতিখনো আনকি কিউবিজম্‌ৰ পৰাভাষ। সেইবছৰে আঁকা স্ব-প্ৰতিকৃতিখনো কিউবিজমৰ উল্লেখনীয় পূৰ্বাভাষ বুলি ধৰিব পাৰি।

প্ৰকাশবাদী চিত্ৰ, মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ 'ইঁটিমিজম্', নাবিসকলৰ প্ৰতীক-বাদৰ প্ৰতি বিষোদ্‌গাৰ কৰিছিল আৰু তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াতেই জন্ম হৈছিল এই নতুন শৈলীৰ ।

'ডেমুৱাজেলই দাভিঞ্ঞে' অৰ্থাৎ 'দাভিঞ্ঞেৰ নগ্ন গাভৰু' নামৰ চিত্ৰখনেই বিংশ শতিকাৰ আধুনিক কলালৈ এক পৰিৱৰ্তন আনিলে। ১৯০৬ চনৰপৰাই সম্পূৰ্ণ এবছৰ দিন পিকাচো'য়ে চিন্তা কৰে, চৰ্চা কৰে, ড্ৰইং কৰে, পৰীক্ষা কৰে, অধ্যৱসায়ত মগ্ন থাকে ; এখনৰ পাছত এখন 'স্কেচ্চ অহৰ্নিশে আঁকে আৰু সৰ্বশেষত ৰূপ দিয়ে এখন বৃহৎ কেনভাচত 'ডেমুৱা-জেলই দাভিঞ্ঞে' । ইয়াৰবাবে তেওঁ পূব-মধ্য আফ্ৰিকাৰ কাঠৰ মুখা, স্পেইনৰ ওচুনাৰ ইবেৰীয় ভাস্কৰ্য, কাটালান ফ্ৰেস্ক' চিত্ৰ, পশ্চিম-মধ্য আফ্ৰিকাৰ অন্ত্যেষ্টিক্ৰিয়া সম্পৰ্কীয় বিগ্ৰহৰ অনুকৰণ কৰি নিজস্ব প্ৰতি-ভাৰে এক ফৰ্মৰ সৃষ্টি কৰে আৰু ১৮৯৭ চনত অংকিত পল চেজাঁনৰ 'স্নানৰতা'[9] চিত্ৰৰ অনুকৰণ কৰে ।

সহজ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে বিভিন্ন কোণৰপৰা বস্তু এটাৰ আকৃতি পৰ্যবেক্ষণ কৰি তাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য উদ্‌ঘাটন কৰাটোৱেই কিউবিজমৰ লক্ষ্য । ধৰি লোৱা হ'ল, এটা বটা অংকণ কৰিবলৈ হ'লে বটাটোৰ সন্মুখ অংশ অৰ্থাৎ চকুৰে দেখা অংশ অংকণ কৰিও নেদেখা ফালটোৰ উপৰি পাতন (Super impose)[10] কৰি অংকণ কৰিব পাৰি, যাৰ ফলত বটাটোৰ সকলো চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য উদ্‌ঘাটন কৰিব পৰা যাব । কিন্তু যথাদৃষ্টবাদী তথা বাস্তৱবাদী চিত্ৰ এখনত বটাটোৰ এই নেদেখা ফালটো আঁকিব পৰা নাযাব। এই ফালৰপৰা কিউবিক চিত্ৰ এক বৌদ্ধিক চিত্ৰ। কিন্তু বাস্তৱবাদত এই বৌদ্ধিকতাৰ স্থান নাই । সেয়ে ই এক অন্তৰ্মুখী কলা। পৰম্পৰাগত কলাৰ জঠৰতা কিউবিজমত নাই। চিত্ৰৰ মুখ্য উপাদান ফৰ্ম, স্পেচ, বৰ্ণ আৰু পদ্ধতি লৈ কিউবিজম্ বাস্ত

৯। চেজাঁনৰ এই ছবিখনত ছটা মানৱ শৰীৰ আছে। তিনিটা বহি আছে। এটা পানীত নামি আছে। পিকাচোৱে এইখন ছবিৰ অনুকৰণত এখন স্কেচ্ আঁকে, য'ত দুজন নাৰবীয়া আছে। পাছত মূল ছবিখনত এই দুটা ফিগাৰ বাদ দিলে। বাকী নাৰীৰ দেহবোৰৰো কিছু ভংগীমা সলনি কৰি অংকণ কৰে।

১০। কথাছবিত মনৰ ভাব তথা একে সময়তে বহু দৃশ্য দেখুৱাবলৈ ইয়াৰ ব্যৱহাৰ হয়। কিন্তু এই চিত্ৰৰ উপৰি পাতন তাত কৰিব নোৱাৰে।

হ'ল। মূলতঃ কিউবিজম্ 'এক নব্য চিত্ৰিত (pictoral) ভাষা, বহি-জগতলৈ দৃষ্টিপাত কৰাৰ এক নতুন পথ, এক স্পষ্ট বৰ্ণনাত্মক নন্দন তত্ত্ব।' যিক্ষেত্ৰত ফোৰিজমে পূৰ্বৰ গগাঁ, ভান গগ, মনচ্ছায়াবাদ, উত্তৰ-মনচ্ছায়াবাদৰ সকলোৰেপৰা সমল আহৰণ কৰিছিল, কিউবিজমে মাত্ৰ সীমিত প্ৰভাৱতেই ক্ষান্ত থাকিল আৰু এটা পূৰ্ণ শিল্পকলা আন্দোলন গঢ়ি তুলিলে।

এতিয়া চোৱা যাওক কিউবিজমৰ জন্মত চেজাঁনে পিকাচোক কিমান সহায় কৰিলে। ১৮৮৬ চনত মনচ্ছায়াবাদী দলটো ভাগি যোৱাৰ পাছত চেজাঁনৰ চিত্ৰসমূহৰ বিশেষ পৰিবৰ্তন সাধন হয়। তেওঁৰ জগতখন হৈ পৰে বস্তুভিত্তিক। প্ৰকৃতিৰ বহিৰাভৰণৰ তলত সংগোপনে থকা বিমূৰ্ত সনাতন জ্যামিতিক অস্তিত্বৰ সন্ধান চেজাঁনে পাইছিল। ১৯০৪ চনত চেজাঁনে বাৰ্ণাডলৈ চিঠিত লিখিছিল '.. treat nature by the cylinder, the sphere and the cone..... nature for us is more depth than surface.' আৰু তেওঁ কৈছিল '.....to make impre-ssionism something solid and durable so the paintings of the museums.' অৰ্থাৎ solid আৰু durable বুলি যি সৃষ্টি কৰিব খুজিছিল সিয়েই নতুনত্বৰ, নব্য দৃষ্টিৰ সূচনা কৰে, যাক পিকাচোৱে গ্ৰহণ কৰিছিল। ১৮৮৬ আৰু ১৯০৪ চনৰ 'মঁ স্টেভিক্টোৱা,'[11] 'স্নানৰতা' আদি চিত্ৰসমূহ ইয়াৰ নিদৰ্শন।

মনচ্ছায়াবাদ আৰু কিউবিজমৰ মাজত একমাত্ৰ চেজাঁনকেই যোগসূত্ৰকাৰী শিল্পী বুলি ক'ব পাৰি। অজ্ঞাতসাৰেই আহি চেজাঁনে কিউবিজমৰ দুৱাৰডলিত ভৰি দিছিলহি। সমালোচক ভচেলেই (Vauxcelles) কৈছিল চেজাঁন এজন 'ignorant geometricians, who reduce scenery and human body to dull cubes.'

১১। এই পাহাৰটোৰ ছবিখন চালে চীনৰ নিসৰ্গ চিত্ৰলৈ মনত পৰে বুলি এবাৰ নীলমণি ফুকনদেৱে কোৱা শুনিছিলোঁ। 'সংজ্ঞা'ত প্ৰকাশিত চেজাঁন প্ৰবন্ধটোকাত তেওঁ লিখিছে : 'নিসৰ্গ দৃশ্যৰ ক্ষেত্ৰত চেজাঁনৰ চিত্ৰচিন্তাৰ লগত প্ৰাচীন চৈনিক চিত্ৰকাৰ চি হোৱ (৪৯০ খ্ৰী.) বা বিশেষকৈ সুং (৯৬০-১১২৭) নিসৰ্গ চিত্ৰকৰসকলৰ মনোভংগী আৰু ধ্যান-ধাৰণাৰ কিছু সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। চৈনিক নিসৰ্গ চিত্ৰ এখনত পাহাৰ বা পৰ্বত এটা দেখাৰ লগে লগেই পাহাৰটোৰ ওজন, গঠন, স্থায়িত্বতাৰ স্থাপত্যিক অস্তিত্বৰ সম্পৰ্কে আমি সচেতন হৈ পৰোঁ।'

কেৱল পিকাচোকেই নহয়, আন সকলো কিউবিষ্ট শিল্পীকেই চেজাঁনে বিভিন্নপ্ৰকাৰে প্ৰভাৱিত কৰিছিল। কোনোৱে জ্যামিতিক সজ্জাবিন্যাস, কোনোৱে বৰ্ণচয়ন, কোনোৱে চিত্ৰৰ সাংগঠনিক নিশ্চয়তাক বাচি লৈছিল। ৰগা দ্য লা ফ্ৰেচ্‌নায়ে তেওঁক ধ্ৰুপদী শিল্পী বুলি ভাবিছিল আৰু মন-চ্ছায়াবাদীসকলে হেৰুৱাই পেলোৱা এক পৰম্পৰালৈ চিত্ৰকলাক ঘূৰাই নিব বুলি ধাৰণা কৰিছিল; ডেলাউনীয়ে তেওঁৰ বৰ্ণক প্ৰশংসা কৰিছিল; গ্লেইজ আৰু মেটজিংগে তেওঁক এগৰাকী বিপ্লৱী শিল্পী বুলি গ্ৰহণ কৰিছিল, আনকি পিকাচো আৰু ব্ৰাকেও দুয়োজনে একেলগে চেজাঁনৰ ওচৰত হাত পাতিছিল। গভীৰ বৰ্ণ আৰু ৰহস্যময় নতুন নতুন ফৰ্মৰ সম্ভাৰ, সংগীত মুখৰ মোটিফ্ আদিৰে তেওঁ এনে এক চাক্ষুস সংপ্ৰত্যয় (concepts) সৃষ্টি কৰিছিল যি বিংশ শতিকাৰ সকলো চিত্ৰকৰকে কিছু নহয় কিছু অনুপ্ৰেৰণা নোযোগোৱাকৈ থকা নাই। চেজাঁনৰ প্ৰভাৱ ইমান প্ৰৱল হৈ উঠিছিল যে গগাঁ আৰু ভান গগৰ প্ৰভাৱৰপৰা সকলো মুক্ত হৈ পৰিছিল। চিত্ৰকৰ বাৰ্ণাডে গগাঁৰ সম্পৰ্কে কৈছিল, 'তেওঁ (গগাঁই) মোক কোনোদিন নুবুজিলে। মই মডেলিং বা স্তৱীকৰণ কেতিয়াও এৰিব বিচৰা নাছিলোঁ আৰু এবাটো কামনাও নকৰোঁ; গগাঁ কেতিয়াও চিত্ৰকৰ নাছিল, মাত্ৰ তেওঁ চৈনিক চিত্ৰকল্পসমূহহে অনুকৰণ কৰিছিল।'[১২]

আনহাতে আদিম নিগ্ৰো মূৰ্তি আৰু ইবেৰীয় মূৰ্তিৰ মাজত পিকাচোৱে বিচাৰি পাইছিল কিউবিজ্‌মৰ সম্পদ। এই মূৰ্তিবোৰৰ কৌণিক মাত্ৰা, ফৰ্মৰ বিমূৰ্ততা, প্ৰকাশভংগী আদিয়ে পিকাচোৰ অনুভূতি জাগ্ৰত কৰি তোলে।

পিকাচোৰ 'দাভিঞেৰ নগ্ন গাভৰু' চিত্ৰখন সকলো সমালোচকে একমতে কিউবিষ্ট চিত্ৰ বুলি ক'ব নোখোজে। জন গ'লডিঙে এইখন চিত্ৰক প্ৰকাশবাদী চিত্ৰ বুলিহে কৈছিল। সেই সময়ৰ চিত্ৰ সমালোচক গাৰক্ৰড্ ষ্টেঁইয়ে লিখিছিল, "যি চউঁকিয়ে পিকাচোৰ চিত্ৰক সদায়েই উচ্চপ্ৰশংসা

১২। বাৰ্ণাড (১৮৬৮-১৯৪১), ভান গগ, গগাঁ আৰু চেজাঁনৰ বন্ধু আছিল। গঁগাৰ লগত ১৮৮৬ চনত বাৰ্ণাড ব্ৰিটেনলৈ গৈছিল আৰু তাতে Cloisonnisme বা Synthetic Symbolism আবিষ্কাৰ কৰিছিল গগাঁৰ সৈতে। কিন্তু বাৰ্ণাডে অকলেই ইয়াক আবিষ্কাৰ কৰা বুলি ভাবে। সেয়ে গগাঁৰ লগত সংঘৰ্ষ হয়। চীনা চিত্ৰৰদ্বাৰা গগাঁ প্ৰকৃততে প্ৰভাৱিত হৈছিল। প্ৰাচ্যৰ মডেলিং নোহোৱা চিত্ৰ তেওঁ প্ৰশংসা কৰিছিল। গগাঁই ঘোষণা কৰিছিল যে সকলো মনচ্ছায়াবাদীৰ ক্ষেত্ৰতে চৈনিক চিত্ৰৰ প্ৰভাৱ নুই কৰিব নোৱাৰি।

কৰিছিল, কিন্তু সেই ব্যক্তিয়েই আজি মোৰ ঘৰত আহি প্ৰায় চকুলো টুকি ক'বলৈ ধৰিলে—'ফৰাচী চিত্ৰজগতত কি এটা বিৰাট ক্ষতি হ'ল।' পৰম্পৰাৰ হঠাৎ ভংগ হোৱা দেখি সেই ব্যক্তি হতভম্ব হৈ পৰিছিল আৰু একপ্ৰকাৰে সম্ভাৱনাময় পিকাচোৰ অকাল মৃত্যু বুলিয়েই ধৰি লৈছিল। কিন্তু চালমঁয়ে কৈছিল, 'This is the first appearance of painting as Algebra'.

পিকাচো আৰু ব্ৰাকে তেওঁলোকৰ নব্য চিত্ৰৰপৰা পৰিপ্ৰেক্ষিত (perspective) বিসৰ্জন দিলে। পিকাচোৱে ঘোষণা কৰিলে, 'I paint objects as I think them, not as I see them'. পিকাচো-ব্ৰাকে এখন কিউবিষ্ট চিত্ৰ অংকণ কৰিবলৈ প্ৰথমে বিষয়বস্তুৰ চৰিত্ৰ বা প্ৰকৃতিসমূহ নিখুঁতভাৱে অধ্যয়ন কৰিছিল আৰু এইবোৰ তন্ন তন্নকৈ বিশ্লেষণ কৰিছিল আৰু শেহত ইয়াৰ সম্ভাৱনীয়তাসমূহ বাহিৰ কৰি উলিয়াইছিল।

কিউবিজম্‌ৰ জন্ম সম্পৰ্কে ক'বলৈ যাওঁতে পিকাচোৰ লগে লগে খুৱাঁ গ্ৰিচ (Juan Gris) আৰু ব্ৰাকৰ অৱদানৰ কথা নক'লে ইয়াৰ ইতিহাস আধৰুৱা হৈ ৰ'ব। পিকাচোৰ 'দাভিঞেৰ নগ্ন গাভৰু' দেখি ব্ৰাকেও ঠিক ছয়-সাত মাহৰ পাছতেই 'গ্ৰাঁ নু' অংকণ কৰে। আয়তনৰ বৃহত্তা, অৱয়ৱৰ স্কেলিং বা জোখ-মাখ আৰু ৰঙৰ ব্যৱহাৰত এইখনো পিকাচোৰ চিত্ৰখনৰ সমপৰ্যায়ৰ। তথাপিও ইয়াৰ মুক্ত বক্ৰাত্মক ছন্দৰদ্বাৰে ই ফোৱিজমৰ ওচৰতহে বেছি থকুৱা আছিল।

মনকৰিবলগীয়া কথা, কিউবিজম্ যদিও আধুনিক কলাৰ এক যুগান্ত-কাৰী সৃষ্টি, তথাপি ই বিমূৰ্ত কলা নহয়। পিকাচো ব্ৰাকে বিষয়বস্তুৰ বাচনি, তাৰ বিশ্লেষণ আৰু তাত সন্নিবিষ্ট কৰা ভাৱধাৰাসমূহৰ পৰিৱেশনাতহে গুৰুত্ব দিছিল, কিন্তু ইয়াৰদ্বাৰে যে চিত্ৰখন বিমূৰ্ত হ'বই লাগিব তাত তেওঁলোকে বিশ্বাস কৰা নাছিল। পিকাচোৱে নিজেই এজন বাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰ বুলি ঘোষণা কৰিছিল। পিকাচোৰ বন্ধু কবি-সমালোচক এপ'লিনেইয়ে কৈছিল, 'কোৰ্বে নতুন চিত্ৰকৰ (কিউবিষ্ট) সকলৰ পিতৃ।' গ্লেইজ আৰু মেটজিংগেইয়ো কিউবিজম্‌ৰ মূল্যায়ন কৰিবলৈ হ'লে কোৰ্বেলৈ ঘূৰি চাব লাগিব বুলি কৈছিল।' তেওঁলোকে কৈছিল— 'পিকাচোৱে বাস্তৱবাদৰ পিনেহে চাল খুৰাই নিছিল।' পিকাচোৱেও কৈছিল, 'আমাৰ বিষয়বোৰত আমি আৱিষ্কাৰৰ আনন্দ পাওঁ,

অপ্ৰত্যাশিত পুলক অনুভৱ কৰোঁ; আমাৰ বিষয়বোৰ নিশ্চয় আনন্দৰ উৎস হ'ব লাগিব।' ব্ৰাকেও কৈছিল, 'মোৰ চিত্ৰসমূহত বস্তুৰ টুকুৰা-টুকুৰ ছিন্ন-ভিন্ন অংশবোৰ আবিৰ্ভাৱ হোৱাৰ লগে লগে মই বস্তুটোৰ ওচৰলৈ চাপি যাব বিচাৰোঁ।'

১৯১১ চনত পিকাচো-ব্ৰাকৰ লগত অন্য এজন স্পেনীয় শিল্পী যুৱ। গ্ৰিচে (১৮৮৭-১৯২৭) যোগদান কৰে। প্ৰকৃততে গ্ৰিচে পিকাচোৰ স্তৰে স্তৰে বিকাশ ভালদৰে লক্ষ্য কৰি আৰু এটা বিশেষ মুহূৰ্তত নিজে যোগদান কৰে। গ্ৰিচ সকলোতকৈ বুদ্ধি-বৃত্তিসম্পন্ন, এক বিশ্লেষণাত্মক ভাৱধাৰাৰে প্ৰভাৱিত। গ্ৰিচৰ ৰীতিগত আৰু বৌদ্ধিক বিশ্লেষণে কিউবিজমক নতুনত্ব প্ৰদান কৰে।

কিউবিজম্ বিশেষতঃ দুই প্ৰকাৰৰ। পেপাৰ কলাজ[১৩] আবিষ্কাৰৰ পূৰ্বৰ চিত্ৰৰাজী বিশ্লেষণাত্মক (Analytical) আৰু পাছৰখিনিক সংশ্লেষাত্মক (Synthetical) বুলি সাধাৰণতে কোৱা হয়।

ভালকৈ ফঁহিয়াই চালে দেখা যায় যে কিউবিজম্ চিত্ৰত তিনিটা স্তৰ আছে। প্ৰথমটো সহজ-সৰল ভংগিলকৰণ বা স্বাভাৱিক বস্তুটোৰ আকৃতি টুকুৰা-টুকুৰকৈ ভাঙি আকৃতিৰ বিকৃতিকৰণ, দ্বিতীয়টো হ'ল বিশ্লেষণ আৰু খণ্ডিতকৰণ আৰু তৃতীয়টো হ'ল সংশ্লেষণ। সময় ধৰি প্ৰতি স্তৰকে বিভাজন কৰা টান, কিয়নো কোনো নিৰ্দিষ্ট সময়-ভেদে তেওঁলোকে চিত্ৰৰ অংকণ পদ্ধতিত পৰিবৰ্তন সাধন কৰা নাছিল। কোনো কোনো, সমালোচকে পূৰ্বৰ সময়চোৱাক 'hermatic' বা 'collective' আখ্যা দিছে। যি কি নহওক, ১৯০৮ চনৰপৰা ১৯১২ চন মানলৈকে এই কালছোৱাকে হাৰমেটিক্ যুগ বুলি ক'ব পাৰি।

১৯১১ চনত ব্ৰাকে-তেওঁৰ 'লা পৰ্টুগে' (Les Portugois) চিত্ৰত BAL আখৰ ষ্টেনচিল পদ্ধতিৰে কৰি কিউবিজম্ ৰীতিত এক নতুন উপাদান সন্নিবিষ্ট কৰে। ইয়াৰ পূৰ্বেও ব্ৰাকে ১৯১০ চনত এখনি স্থিৰ চিত্ৰত (still life) 'লা পাইৰজেঁ এ কোটিডিয়েঁ' (Le Pyrogene, et 'Quotidien') আখৰ অংকণ কৰিছিল যদিও ৰঙৰ লগত মিহলাই দিছিল। এনেদৰে ব্ৰাকে এক ট্ৰঁপ ল'ল (trompe L'oeil) পদ্ধতি সৃষ্টি কৰি বাহ্যিক বাস্তৱতাৰ লগত এক সংযোগ সাধন কৰিলে। ইয়াৰ

১৩। এটা ফৰাচী শব্দ, অৰ্থ—কাগজত আঠা লগোৱা।

লগে লগে কলাজৰ আৱিষ্কাৰে পিকাচো আৰু ব্ৰাকৰ কৰ্মলৈ এক নতুনত্ব প্ৰদান কৰে। ১৯১২ চনত এখনি স্থিৰ চিত্ৰত পিকাচোৱে এটুকুৰা তৈল কাপোৰ লগাই কলাজ চিত্ৰ কৰে। কলাজৰ আবিষ্কাৰে পৰম্পৰাগত শৈল্পিক দৃষ্টিভংগীত কুঠাৰাঘাত কৰিলে।

১৯১২ চনৰ চেপ্টেম্বৰৰ মাহত ব্ৰাকে এখন ৱাল পেপাৰ কেনভাচত লগাই 'পাপিয়েঁ ক'লে'(Papier colle) পদ্ধতি আৱিষ্কাৰ কৰে। এনে পদ্ধতিৰ প্ৰথম চিত্ৰ 'কঁপটিয়ে এ ভেৰ' (Compotier et Verre)। এই কলাজ আৰু পাপিয়েঁ ক'লে পদ্ধতিয়ে আধুনিক কলালৈ এক অভূতপূৰ্ব নন্দনতাত্ত্বিক পৰিৱৰ্তন আনিলে। পাছৰ ডাডাবাদী, পপ্ শিল্পীসকলৰ উপৰিও ইয়াক শিল্প উদ্যোগত ব্যৱহাৰ কৰে।

১৯১৪ চন মানত পাপিয়েঁ ক'লে ৰীতিত গ্ৰিচ পৰিপক্ক হৈ উঠিল। ব্ৰাক আৰু পিকাচোতকৈ গ্ৰিচে এই পদ্ধতিত গভীৰভাৱে মনোনিবেশ কৰে। গ্ৰিচে গোটেই কেনভাচখনতেই ভিন্ন ৰঙী কাগজেৰে আঠা লগাই যি সজ্জা-বিন্যাস সৃষ্টি কৰিলে সেয়া এক বিশিষ্ট বিমূৰ্ত গুণ সম্বলিত হৈ পৰিল।

কিউবিজমৰ ক্ৰমবিকাশৰ লগে লগে বিভিন্ন কিউবিষ্ট শিল্পীৰ মাজত ই ভিন্নধৰণে ধৰা দিছিল, কিন্তু ইয়াৰ প্ৰকৃত কেন্দ্ৰীয় আদৰ্শৰপৰা কোনো আঁতৰি যোৱা নাছিল। এপ'লিনিয়েৰে 'লে কিউবিজম্ একাৰটেলে' (Le Cubism Ecartele) নামৰ বক্তৃতাত (১৯১২ চনৰ '১২ অক্টোবৰত গেলেৰী দে লা ব'য়েটি ভৱনত) কিউবিজমক চাৰিভাগত বিভক্ত কৰিছিল : বিজ্ঞানসন্মত কিউবিজম্, ওৰফিক্ কিউবিজম্ (Orphic cubism) কায়িক কিউবিজম্ (Physical cubism) আৰু প্ৰবৃত্তিগত কিউবিজম (instinctive cubism)।

বিজ্ঞানসন্মত কিউবিজমত চিত্ৰৰ উপাদানসমূহ বহিদৃষ্টিৰ সত্যতাৰপৰা পোৱা গঠন (structure) নহয়, অৰ্ন্তদৃষ্টিৰ অন্তৰালত নিহিত থকা সত্যতাৰপৰাহে পোৱা হয়। এপ'লিনিয়েৰৰ মতে পিকাচো, ব্ৰাক, মেটজিংগে, গ্লেইজ, লউৰেঁচি, গ্ৰিচ এই শ্ৰেণীৰ কিউবিষ্ট।

এপ'লিনিয়েৰৰ মতে ওৰফিক কিউবিজমৰ লক্ষ্য এক বিমূৰ্তকৰণ। এক বিশুদ্ধ সত্য উত্থাপন কৰাটোহে ইয়াৰ উদ্দেশ্য। যিসকল শিল্পীয়ে পিকাচো-ব্ৰাকে সৃষ্টি কৰা কিউবিক্ ৰীতিৰপৰা আঁতৰি আহিছিল,

—৩

সেইসকলকে তেওঁ এই শ্ৰেণীভুক্ত কৰিছে। ডেলাউনী, লেজে, পিকাবিয়া আৰু মাৰ্চেল ডুচাঁপ এই শ্ৰেণীৰ কিউবিক শিল্পী। আনকি পিকাচোৰ কোনো কোনো কৰ্মও এই শ্ৰেণীভুক্ত হয়। সমালোচক এপ'লিনিয়েৰে ওৰফিজমৰ সম্পৰ্কে কৈছে, 'ই দৃষ্টিগত সত্যতাৰপৰা নিৰ্গত উপাদান নহয়, শিল্পীয়ে নিজে সৃষ্টি কৰা উপাদানৰপৰা উদ্ভূত হোৱা নব্য ছন্দোময় চিত্ৰকলা। বিশুদ্ধ নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দৰপৰা উদ্ভূত হোৱা আবেদনহে ইয়াত পোৱা যায়।...এয়া এককথাত এক বিশুদ্ধ কলা'।

১৯১২ চনত ডেলাউনীয়ে আনসকল কিউবিষ্ট চিত্ৰকৰৰপৰা পৃথক হৈ আহি ৰঙক প্ৰধান সমল হিচাপে লৈ এবিধ নিভাঁজ, গভীৰ, বিমূৰ্ত চিত্ৰৰীতি সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। এপ'লিনিয়েৰে ডেলাউনীৰ সৃষ্টিত এক নতুন ভাবৰ আৰু ৰীতিৰ সঞ্চাৰ হোৱা কথাটো লক্ষ্য কৰিছে। তেওঁৰ , নব্য সৃষ্টিকৰ্মসমূহ সমসাময়িক সংযমশীল কিউবিষ্ট চিত্ৰতকৈ অধিক কাব্যিক, গীতিধৰ্মী আৰু অনুভূতিসম্পন্ন। নিভাঁজ চিত্ৰৰ ফৰ্ম আৰু সংগীতৰ সুমধুৰ চিম্ফনীয়ে তেওঁৰ চিত্ৰত এক মৌলিকত্ব প্ৰদান কৰিছে। এপ'লিনিয়েৰে মন্তব্য কৰিছে, 'We are Progressing towards an intensively new kind of art which will be to painting what one had hitherto imagined music was to pure Literature.' Les Peintres cubistes. সাংগীতিক গুণৰ উপৰিও বৰ্ণ আছিল এক বাহন। ৰঙেৰে ৰঙৰ লগত খেলা কৰি এক দৃশ্যমান অবয়ৱ আৰু ঘনত্বৰ সৃষ্টি কৰা তেওঁৰ লক্ষ্য।

মনচ্ছায়াবাদ, ডিভিজনিজম্, ফোৰিজম্ আৰু বিজ্ঞানভিত্তিক কিউবিজমৰ পৰা ক্ৰমাৎ বিৱৰ্তিত হৈ ওৰফিজমৰ জন্ম হয়। কিউবিজম্ হ'ল এক নিভাঁজ নক্সাকৰণ (draughtmanship), আনহাতে ওৰফিজম্ হ'ল এক নিভাঁজ চিত্ৰাংকণ ৰীতি য'ত কেৱল শুদ্ধ মসৃন ৰঙৰ ব্যৱহাৰেৰেই ৰেছি। লেগাৰ, পিকাবিয়া, ডুচাঁপ, পিকাচো, লউঁবেচিঁ, গেলইজ, মেটজিংগে আৰু লা ফ্ৰেচনায়েৰ মাজত ইয়াৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। ওৰফিক্ কিউবিজমৰ প্ৰভাৱত কিউবিজম্ হৈ পৰিল ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক আৰু অসংযমী। লেজে, কোপ্‌কা আদি কেইগৰাকীমানৰ চিত্ৰ হৈ পৰিছিল অতিশয় বিমূৰ্ত, কঠিন আৰু স্বতন্ত্ৰ। সমালোচক চালমঁয়ে লিখিবলৈ বাধ্য হ'ল, 'Orphism and simultanism seem to me to represent a threat to that sense of structure so miraculously rediscovered. (Montjoic মঁজৱাক)।

কাৱিক কিউবিজম্ হ'ল (এপ'লিনিয়েৰৰ মতে) এবিধ চিত্ৰৰীতি য'ত যথাদৃষ্টবাদৰ সকলো পৰিধিৰে অবয়ৱ গ্ৰহণীয়। কিন্তু ইয়াৰ কৰ্ম পদ্ধতিত আছে এক শৃংখলা। আনহাতে তেওঁৰ মতে স্বতঃস্ফূৰ্ত কিউবিজম্ হ'ল ওৰফিক কিউবিজমৰ বন্ধু স্বৰূপ। ওৰফিজমৰ আদৰ্শই ইয়াৰো আদৰ্শ। চাক্ষুস সত্যতাৰপৰা ইয়াৰ প্ৰেৰণা আহৰণ কৰা নহয়। কোনো নিৰ্দিষ্ট নন্দনতাত্ত্বিক মতবাদ বা ভাবৰ স্বচ্ছতা ইয়াত পৰিলক্ষিত নহয়। ই স্বতঃস্ফূৰ্ত বা স্বপ্ৰণোদিত। এপ'লিনিয়েৰৰ মতে কান্দিনস্কীয়েই[১৪] এই শ্ৰেণীৰ চিত্ৰকৰ।

মূলতঃ কিউবিজমক 'পাপিয়ে কলে' ৰীতিৰ আৱিষ্কাৰে দুভাগ কৰিছে বুলি পূৰ্বতেই কোৱা হৈছে—পূৰ্বৰ অংশ বিশ্লেষণাত্মক আৰু পাছৰ অংশ সংশ্লেষাত্মক। বিশ্লেষণাত্মক কিউবিষ্ট চিত্ৰসমহৰ সজ্জা-বিন্যাস কৰা হয় বিষয়বস্তুৰ মৌলিক জেঁটনিক খণ্ড-বিখণ্ড কৰি, ছবিখন সমাপ্ত নোহোৱা পৰ্যন্ত খণ্ড-বিখণ্ডকৈ অংকণ কৰা হয় যাতে তলৰ সমতল পটভূমি খণ্ড-বিখণ্ড হৈ পৰে। কিন্তু সংশ্লেষাত্মক চিত্ৰত ঠিক তাৰ ওলোটাটোহে কৰা হয়। একে অবয়ৱ বা আকৃতিৰ সৰু সৰু বহুদিশ একেলগে থূপ খুৱাই প্ৰকাশ কৰা হয়। প্ৰথমে কেনভাচখনত কিছুমান বিমূৰ্তক বা গাণিতিক প্ৰকাৰে সজ্জাবিন্যাস কৰি লোৱা হয়। তাৰপাছত ৰং বোলোৱা হয়। বৰ্ণ লেপনৰ পাছত অংকণ কৰিবলগীয়া বিষয়বস্তুটো সমতল ৰঙৰ বিমূৰ্ত সজাটোৰ ওপৰত উপৰিপাতন কৰা হয়। গ্ৰিচৰ ৰীতি প্ৰধানতঃ এনেধৰণৰেই আছিল।

কিউবিজম্ এনে এক শিল্প আন্দোলন যে ইয়াৰ সকলো কথা থোৰতে কৈ শেষ কৰা টান। বহুতো সমালোচক, চিত্ৰকৰে ইয়াৰ বিষয়ে নানা মন্তব্য দিছে, গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছে। সকলো কথা ইয়াত কোৱা সম্ভৱ নহয় বাবে মূল কথাখিনিহে চমুকৈ কোৱা হৈছে।

১৪। জাৰ্মান প্ৰকাশবাদত এই শিল্পীজনাৰ বিষয়ে কোৱা হৈছে। প্ৰকৃততে এওঁ গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ত চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। এপ'লিনিয়েৰে ফোৰিজমৰপৰা ভৱিষ্যবাদলৈকে সকলো কলা-আন্দোলনক সামৰি লৈ কিউবিজমক এক বৃহত্তৰ চিনস্বৰূপে প্ৰমাণ কৰিবলৈকে চেষ্টা কৰিছিল যেন অনুমান হয়। Les Peintres Cubistes বা লা পেট্ৰঁ কিউবিষ্ট গ্ৰন্থত ইয়াৰ সবিশেষ বৰ্ণনা দিছে।

যি কি নহওক, কিউবিজম্ আন্দোলনে প্ৰসাৰতা লাভ কৰি গোটেই ইউৰোপতে আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিলে। 'ৰাছিয়াৰ মালভিচ্, চাগালৰ ওপৰতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট হ'ল। ১৯১১ চন মানত লাৰিনভ্ ভবিষ্য-বাদীসকলৰ পিনে আসক্ত হৈছিল যদিও কিউবিজমৰ প্ৰভাৱত বলিষ্ঠ বিমূৰ্ত ৰীতি ৰেয়নিজম (Rayanism)[১৬] সৃষ্টি কৰিলে। ১৯১৩ চনত মালভিচেও কিউবিজম্ আৰু ভবিষ্যবাদৰ যুগ্ম প্ৰভাৱত জন্ম দিলে বিমূৰ্ত 'চুপ্ৰিমেটিজম্' (Suprematism)[১৭]। কিউবিজমৰ লগে লগেই গঢ়ি উঠিল ইটালিত ভবিষ্যবাদ। কিন্তু যুদ্ধই সকলো ওলট-পালট কৰি দিলে; ১৯১৪ চনৰ পাছতেই ব্ৰাক আৰু গ্ৰিচ যুদ্ধলৈ যাব লগা হ'ল। যুগান্তকাৰী কিউবিষ্ট গোষ্ঠীৰ জীৱনকাল সেই সময়তে অন্ত পৰিল।

কোপ্‌কা আৰু ডুচাঁপে বিমূৰ্ত ৰীতিৰ সৃষ্টি কৰিলে আৰু ডাডা আন্দোলনত যোগ দিলে। লেজে ১৯৫৫ চনলৈকে জীয়াই আছিল যদিও মূল কিউবিজমৰপৰা আঁতৰি আহিল। পিকাচো কুৰি শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকলৈকে জীয়াই থাকিল যদিও ১৯০৭-১৯১৪ চনৰ কিউবিষ্ট চিত্ৰৰ অনুশাসন কমি তেওঁৰ শেহতীয়া চিত্ৰসমূহত এক কাব্যিক স্বতন্ত্ৰতা বিৰাজ কৰিলে। গ্ৰিচৰ ১৯২৭ চনত মৃত্যু হ'ল। ব্ৰাক, গ্ৰিচ, পিকাচোৰ পুনৰ যুগ্ম আন্দোলন আৰু গঢ় লৈ নুঠিল। ব্ৰাকে চেজাঁনৰ স্থাপত্যিক গুণ বেছি পৰিমাণে আয়ত্ব কৰি সম্পূৰ্ণ স্থাপত্যিক-ধৰ্মী চিত্ৰ সৃষ্টি কৰিলে।

যি কি নহওক, বৰ্তমান যুগৰ সমসাময়িক চিত্ৰৰ মূল ভেঁটি কিউবিজম্ বুলি ক'লেও অত্যুক্তি কৰা নহয়। যদিও প্ৰকাশবাদ, ভবিষ্যবাদ, অধি-

---

১৬। লাৰিণভ্ৰ মতে শিল্পীয়ে বাচি লোৱা ভিন্ন বস্তুৰ কোনো কোনো বিন্দুৰ পৰা প্ৰতিফলিত হোৱা ৰশ্মিবোৰ পৰস্পৰে ছেদিত হৈ যি এক বিশেষ বিমূৰ্ত কৰ্মৰ সৃষ্টি কৰে তাৰ লগত সম্পৰ্ক থকা কলাই হ'ল ৰেয়নিজম্। ই এক কঠিন জ্যামিতিক কলা। ইয়াক 'ৰাছিয়ান ফিউচাৰিজম্' বুলিও জনা যায়।

১৭। চুপ্ৰিমেটিজম কিউবিজমৰ এক অতি গোড়ামী প্ৰকাশ। মালভিচে ইয়াৰ ওপৰত এখন গ্ৰন্থ লিখি তাত ইয়াক এক পূৰ্ণ বিশুদ্ধ জ্যামিতিক বিমূৰ্ত কলা বুলি কৈছে। মালভিচ (১৮৭৮-১৯৩৫)১৯১২ চনত পেৰীলৈ আহিছিল। কোনোৱে ১৯১৫ চনতহে এই ৰীতি আৱিষ্কাৰ কৰা বুলি কয়। কিউবিজম আৰু ভবিষ্যবাদৰপৰা সমল আহৰণ কৰা এই আন্দোলন ইটালীয় ভবিষ্য-বাদৰ এক ৰূপান্তৰ ৰুছীয় ভবিষ্যবাদ বুলিও কোৱা হয়।

বাস্তৱবাদ, ফোৱিজম্ আৰু ডাডাবাদে বৰ্তমান চিত্ৰকৰসকলক কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰভাৱিত নকৰাকৈ থকা নাই, তথাপি কিউবিজমৰ প্ৰভাৱ সকলোৰে গাৰপৰা আঁতৰি যোৱা নাই[১৫]। সেয়ে জন গ'লডিঙৰ ভাষাৰে আমিও ক'ব খোজোঁ, 'Cubism for me still remains the movement which more than any other provides the clue to an understanding of the artistic intention and rhythmes of our age.'

১৫। ভাৰতৰ তথা অসমৰ প্ৰায়সকল চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰকৰ্মতো এইকথা স্পষ্ট।

জাৰ্মান প্ৰকাশবাদ (German Expressionism)

প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পূৰ্বৰ আৰু পাছৰ জাৰ্মানীৰ মনচ্ছায়াবাদ বিৰোধী শিল্পকৰ্মসমূহক জাৰ্মান প্ৰকাশবাদ বুলি থোৱতে ক'ব পাৰি । ১৯০৫ চনৰপৰা ১৯১৯ চনলৈকে জাৰ্মানীৰ সাহিত্য আৰু চিত্ৰকলাক জাৰ্মান প্ৰকাশবাদৰ অৰ্ন্তভুক্ত কৰিব পৰা যায়। জাৰ্মানীত প্ৰকাশবাদ[18] শব্দটোৰ জন্ম দিয়ে দ্যা ষ্টাৰ্ম্ (Der sturm) নামৰ বাতৰি কাকতখনৰ সম্পাদক হাৰ্ৱাৰ্থ ৱালডেন-এ। জাৰ্মানীৰ শিল্পী তথা সাহিত্যিকসকলে শব্দটো পছন্দ কৰা নাছিল যদিও শেহলৈ ইয়েই ৰ'লগৈ।

১৮৬০ চন। জাৰ্মান সাম্ৰাজ্য তেতিয়া টুকুৰা-টুকুৰ। ৰাজনৈতিক সীমা ছিন্ন-ভিন্ন। জাৰ্মান সকলযে এটা জাতি আছিল তাৰ পৰিচয় তেওঁলোকৰ কেৱল এক জাৰ্মান ভাষা আৰু সংস্কৃতি। জাৰ্মানসকলে তেতিয়াও এক ঐক্যবদ্ধ জাৰ্মান সাম্ৰাজ্যৰ সপোন দেখিছিল। তেতিয়া টুকুৰা-টুকুৰ ৰাজ্যবোৰৰ মাজত প্ৰুচিয়াই আছিল একমাত্ৰ শক্তিশালী। প্ৰুচিয়াৰ অট' ফন বিচমাৰ্ক (Otto Von Bismark) জাৰ্মান সাম্ৰাজ্য একীকৰণত আগভাগ ল'বলৈ ওলাই আহিল। ১৮৭১ চনৰ ১৮ জানুৱাৰীত ডেনমাৰ্ক, অষ্ট' হাংগেৰীয় আৰু ফৰাচী সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা কৰি প্ৰুচিয়াৰ উইল্‌হেমক সমগ্ৰ জাৰ্মানীৰ সম্ৰাট ঘোষণা কৰা হ'ল। সকলো জাৰ্মান ডিউক, ৰাজকুমাৰ আৰু বেভেৰিয়াৰ

১৮। হাৰ্বাট ৰীড-এ Expressionism শব্দটো সম্পৰ্কে কৈছে, 'প্ৰকাশবাদ এনে এটা কলা য'ত প্ৰকৃতিৰ বস্তুভিত্তিক (Objective) ঘটনাসমূহ অথবা এই ঘটনা সমূহৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গঢ়ি উঠা বিমূৰ্ততা বৰ্ণনা নকৰি শিল্পীৰ বিষয়ভিত্তিক অনুভূতিসমূহহে বৰ্ণনা কৰা হয়। ই ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক, কোনোপধ্যেই এক আধুনিক ৰূপ (Phenomenon) নহয়।' আদিমতাত ইয়াৰ প্ৰগাঢ়তাৰ সম্পৰ্কেও তেওঁ বিশদভাৱে বৰ্ণনা কৰিছে। প্ৰাচীন ৰহস্যসম্ভূত শিল্পকলাত ইয়াৰ উপাদান আছে। বিশ্বৰ সকলো লোককলাতে এনে প্ৰকাশবাদী কলা বিস্তৃত হৈ আছে। অসমৰ ভাওনাৰ মুখাসমূহো এক প্ৰকাশবাদী কলা। কোনো কোনো মুখাৰ আকৃতিয়ে অধিবাস্তৱবাদৰ সাদৃশ্য দেখুৱালেও প্ৰকৃততে ই প্ৰকাশাত্মক। বিশ্বৰ বহু দেশৰ শিল্পকলাৰ মাজত প্ৰকাশবাদ দেখা যায়।

ৰজাক জাগ্ৰত কৰি তুলিবলৈ বিচমাৰ্ক সক্ষম হ'ল। জন্ম হ'ল শক্তিশালী নিউ ৰেইখ্। সমগ্ৰ জাৰ্মান জাতি সজাগ হ'ল। আৰম্ভ হ'ল এক শিল্প আন্দোলন। বিজ্ঞান, সাহিত্য, কৃষি, বাণিজ্য, অৰ্থনীতি সকলোতে জাৰ্মানীয়ে উন্নতি লাভ কৰিলে। শিল্পকলাতো লগে লগে এক নৱ জাগৰণৰ সূত্ৰপাত হ'ল। জাৰ্মান একীকৰণ আন্দোলনাত্মক মনোবৃত্তিয়ে চিত্ৰকলাত এক বিদ্ৰোহাত্মক অৰ্ন্তদৃষ্টি সম্পন্ন মোটিফ্ (Motif) সৃষ্টি কৰিলে। মিউনিখ্, ড্ৰেচডেন, বাৰ্লিন, প্ৰাগ, ক'লন, ভিয়েনা আদিত জাৰ্মান শিল্পীসকল সজাগ হৈ উঠিল। ১৯০৫ চনত জন্ম হ'ল দি ব্ৰিক (Die Brücke)[19] আৰু দা ব্লাউ ৰি'টাৰ (Der Blave Reiter)।

জাৰ্মানীত এক বিদ্ৰোহাত্মক মনোভাৱ গঢ়ি উঠিল। কবি-শিল্পীসকলৰ নায়ক হৈ পৰিল মাৰ্কস আৰু নীৎসে। বোহেমিয়ান ৰাজসজ্জিত ষ্টুডিঅ'ৰপৰা ৰাজপথৰ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীলৈ ওলাই অহাটোৱেই হ'ল শিল্পীসকলৰ শ্লোগান। 'চিঞৰ,' 'ধুমুহা','টৰ্চ,' 'ক্ৰিয়া' আদি আলোচনী আৰু বাতৰি কাকতসমূহৰ জন্ম হ'ল। লেখক আইভান গলে চিঞৰি উঠিল 'কলাৰ বাবে আমি চিত্ৰ আৰু নাআঁকো, আঁকিম সমাজৰ বাবেহে।' ঔপন্যাসিক হেইনৰিখ মান-এ তেওঁৰ উপন্যাস দা আনটাৰটান (Der Untertan) ত সেই সময়ৰ বস্তুবাদী আদৰ্শবাদৰ আলোড়নৰ বিষয়ে চিত্ৰ অংকণ কৰি গৈছে।

এইখিনিতে দোহৰা ভাল হ'ব যে প্ৰকাশবাদ কেৱল চিত্ৰকলাৰে এক বিশিষ্ট ৰীতি নহয়, সাহিত্য, বোলছবি, নাটক আৰু স্থাপত্য-ভাস্কৰ্যতো এটা বিশিষ্ট ৰীতি হিচাপে পৰিগণিত। প্ৰকাশবাদৰ মাজেদি প্ৰকাশ পায় মানুহৰ মনৰ ব্যক্তিগত প্ৰগাঢ়তৰ অনুভূতি আৰু ভাৱানুভূতিৰ প্ৰকাশ, অভিব্যক্তি, মনৰ অন্তৰালত লুকাই থকা আৱেগ, উৎকণ্ঠা, বেদনা আৰু আতংক। ইয়াৰো সৌন্দৰ্য আৰু ৰুচিবোধ আছে। সেইবুলি ইয়াৰ নন্দনতত্ত্ব যথাদৃষ্টবাদ আৰু মনচ্ছায়াবাদৰদৰে ৰোমান্সযুক্ত নহয়। ইয়াৰ নন্দনতাত্ত্বিক সৌন্দৰ্যবোধ নিহিত আছে বিভিন্ন ভাবানুভূতিৰ ৰূপগত প্ৰকাশৰ জগতত। কেৱল এজন মানুহৰ মনৰ ভাবৰ বা কিবা এটা পাৰ্থিব বস্তুৰ এটা সৰস ৰোমাণ্টিক আৰু গাৱলীল

১৯। জাৰ্মান ü ৰ উচ্চাৰণ ইংৰাজী 'he'ৰ 'e'ৰদৰে। প্ৰকৃত উচ্চাৰণ অসমীয়া স্বৰবৰ্ণৰে বুজোৱা টান।

কাব্যিক বৰ্ণনা কৰাই প্ৰকাশবাদৰ উদ্দেশ্য নহয়, বস্তুটোৰ অৰ্ন্তনিহিত গুণবিশেষ বা চৰিত্ৰ প্ৰকাশৰ বাবে লোৱা বস্তুটোৰ ফৰ্ম বা অৱয়ৱৰ— যি অৱয়ৱৰ মাজত বস্তুটোৰ যথাৰ্থ সৌন্দৰ্য প্ৰস্ফুটিত হ'ব—সেই অৱয়ৱৰ পৰিসীমাতেই আৱদ্ধ নাথাকি তাক এক অবাস্তৱ অবাস্তৱ লগা অসমানুপাতিক আৱয়ৱিক ৰূপত[20] প্ৰকাশ কৰা হয়। অথচ ই কেতিয়াও অবাস্তৱ বা অসমানুপাতিক নহয়, বৰঞ্চ অধিক বাস্তৱ-সুলভতাৰে সম্যক প্ৰস্ফুটিত কৰাটোহে ইয়াৰ উদ্দেশ্য। সেইবাবে ই গইনা লয় অসমানুপাতিক, অতিৰঞ্জিত আৰু অবাস্তৱ অবাস্তৱ লগা বাস্তৱ অৱয়ৱৰ। ই অপৰিমিতিসম্পন্ন আৰু অসুন্দৰ, অথচ ইয়াৰ মাজতেই নিহিত হৈ আছে পৰিমিতিবোধ আৰু সত্য-সুন্দৰৰ আৰাধনা। বাহ্যিকভাৱে ই অনান্দনিক, অথচ ইয়াতেই লুকাই আছে নিবিড় নন্দন-ৰুচিবোধ। এড্ভাৰ্ড মুংখ (Edvard Munch)ৰ 'চিএঃৰ' ছবিখন বিশ্লেষণ কৰি চালেই প্ৰকাশবাদৰ প্ৰকৃতি বুজিব পৰা যাব। এইখন এখন লিথোগ্ৰাফ। ছবিখনত মুংখে অংকণ কৰিছে এজনী ছোৱালী। ঋজুদেহ আৰু লাওখোলাপ্ৰায় মুখাৱয়ৱ। এখন দীঘলীয়া দলঙৰ ওপৰত দণ্ডায়মান। দলঙৰ সিটো মূৰত দূৰলৈ গৈ থকা এহাল মানুহ। ছোৱালী-জনীয়ে কাণ দুখনত দুয়োখন হাতেৰে ঢাকি ধৰি এক বিকট চিএঃৰ মাৰিছে। হয়তো সেই চিএঃৰ সন্ত্ৰাসৰ, দুৰ্বহ যাত্ৰাৰ, ভয়ৰ, হয়তো সমুখত দেখা আগন্তুক বিপদৰপৰা সৃষ্ট আতংকৰ। উদ্বেগ আৰু উৎকণ্ঠাক সহ্য কৰিব নোৱাৰি ইয়াৰ দুৰ্বহ বোজাৰপৰা নিৰাময় পাবলৈ তাই অসহায় হৈ চিএঃৰিছে। ইয়াকে বুজাবলৈ তেওঁ ছোৱালী-জনীৰ শৰীৰাংশ শবদৰ ঢৌৰদৰে বক্ৰাত্মকভাৱে অংকিত কৰিছে। চকুহালতো আছে ভয় আৰু উৎকণ্ঠাৰ ছাপ। এই ধৰণৰ ভাবৰ গুৰুত্বতাক অধিক প্ৰাবল্যৰে প্ৰকাশ কৰা সম-বিমূৰ্ত ৰীতিকে প্ৰকাশ-বাদী চিত্ৰ বুলি ধৰি ল'ব পাৰি। মুংখে গগাঁৰদৰেই ভাবানুভূতিৰ প্ৰকাশৰ হকে সহায় লৈছিল বৰ্ণ আৰু ৰেখাৰ। বৰ্ণ আৰু ৰেখাৰ

২০। চিত্ৰ বা ভাস্কৰ্য চাক্ষুস (Visual) অৰ্থাৎ দৃশ্যগত শিল্পকলা। গতিকে বস্তু এটাৰ আকৃতিৰ অৱয়ৱ বা গঠন বুলি কোৱাহে যুক্তিযুক্ত। বহুতে অৱশ্যে আকাৰ বুলিও ক'ব খোজে। কিন্তু 'ফৰ্ম' শব্দটোৰ প্ৰকৃত অৰ্থ অসমীয়া ৰূপ নহয়। সংস্কৃতৰ ৰূপে এক সামগ্ৰিক অৰ্থ কৰে। ৰূপে বৰঞ্চ 'Pheno-menon' শব্দটোৰ অৰ্থ কৰে। সেইবাবে ফৰ্ম শব্দটোকে ব্যৱহাৰ কৰাটো বাঞ্চনীয়। কবি নীলমণি ফুকনদেৱেও ফৰ্ম শব্দটোকে ব্যৱহাৰ কৰিছে। অৱশ্যে স্বৰ্গীয় নন্দলাল বসু-এ ফৰ্মক বাংলাত ৰূপহে বুলিছিল।

প্ৰতীকধৰ্মীতাত তেওঁ আছিল অগাধ বিশ্বাসী। মুংখৰ (১৮৬৩-১৯৪৪) চিএঃৰ ছবিখনৰ সজ্জা-বিন্যাস, স্পেচৰ (স্থান বা শূন্য) বিভাজন আৰু ঢৌত ৰেখাৰ লাৱণ্যময় সংযোজনে নিজেই কথা কয়।

প্ৰকাশবাদীসকলে প্ৰকাশ কৰে এক বিশিষ্ট ৰৌপিকতাত। এজন যথাদৃষ্টবাদীয়ে নিশ্চয় মুংখৰ ছোৱালীজনীৰদৰে নকৰি এক ৰোমাণ্টিক ভাবাদৰ্শৰে এক বাস্তৱ বা যথাৰ্থ অৱয়ৱৰে তাইৰ আতংকৰ ভাব আঁকিবলৈ চেষ্টা কৰিলেহেঁতেন বা এজন মনচ্ছায়াবাদীয়ে তাইৰ আতংকৰ এটা তাৎক্ষণিক মুহূৰ্তহে ধৰি ৰাখিলেহেঁতেন।

প্ৰকাশবাদীৰ অন্তৰালত মুঠ চাৰিটা মতাদৰ্শ নিহিত হৈ আছে। মনৰ মাজত জন্ম হোৱা উদ্বেগ স্বাভাৱিক বুদ্ধিৰে মানুহ, জন্তু বা জড়বস্তু বা অগতিশীল জীৱ— সকলো বস্তুৰেই অৰ্ন্তনিহিত আৱেদন বা আভ্য-ন্তৰীণ প্ৰাণক বুজিবলৈ চেষ্টা কৰাটোৱেই হ'ল প্ৰথম আদৰ্শ। দ্বিতীয়তে, প্ৰত্যেক বস্তুৱেই কিছুমান মানসিক উদ্বেগৰ সমষ্টি। তৃতীয়তে মানৱীয় জড় জীৱৰ অবিকল প্ৰতিফলন প্ৰকাশবাদৰ উদ্দেশ্য নহয়, মনৰ ভাব প্ৰকাশহে আচল। নিপুণ কাৰিকৰীত্বত (Craftsmanship) ইয়াৰ বিশ্বাস নাই। চতুৰ্থতে, প্ৰকৃতি প্ৰকাশবাদৰ অনুকৰণীয় নহয়। যদিহে ইয়াৰ কোনো কোনো আকাৰৰ মাজত কিবাপ্ৰকাৰে উদ্বেগ উন্মেষিত হয়, তেনেহলে এই উদ্বেগচালিত আকাৰৰপৰা জন্মা ভাবৰ অভিব্যঞ্জনাক চিত্ৰৰূপ দিব পাৰিব। কাৰ্ল চক্মিদ্ ৰটলাফ (Karl Schmidt Rottluff), আৰ্নষ্ট লাডউইগ কিৰ্চনাৰ, এৰিক হেকেল, মেক্স পেকষ্টেইন, এডভাৰ্দ মুংখ আদি কেবাজনো প্ৰকাশবাদীয়ে প্ৰকৃতিৰ দৃশ্যানুচিত্ৰণ কৰিছিল আৰু নিউডৰ (Nude) সংযোগ কৰিছিল।

বাস্তৱৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ উদঘাটন কৰোঁতে কেতিয়াবা কল্পনাৰ আশ্ৰয় ল'ব লগা হ'লেও সেয়া মনোৰম কল্পলোকৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ নহয়, মাত্ৰ প্ৰকাশৰ সহায়ক হিচাপেহে লোৱা হয়। মেক্স পেক্ষ্টেইনে (১৮৮১-১৯৫৫) নিজেই লিখিছে 'বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডৰ অৰ্ন্তলীন অভিজ্ঞতাহে আমাৰ বাবে আটাইত-কৈ প্ৰয়োজনীয় কথা। এই অভিজ্ঞতা শিল্পীৰ আত্মাৰ ভিতৰত প্ৰোথিত কৰোৱাটো আৰু এই কাৰ্য সম্পাদন হোৱাৰ পাছত ইয়াক (অভিজ্ঞতাসমূহক) ন কৈ ইয়াৰ মহত্বতাৰে আৰু সৰলতাৰে সৃষ্টি কৰাটো আমাৰ জ্বলন্ত কামনা।' (Expressionism Lives) প্ৰকাশবাদী কবি আৰু 'লিভিং এক্সপ্ৰেচনিজম'ৰ

লেখক ৰ্কাচিমিৰ এড্‌কুনিটে লিখিছে, 'ৰোমাণ্টিচিজমৰ পাছত জাৰ্মানীৰ যুৱকসকলৰ এইটো এটা প্ৰথম বৃহৎ আন্দোলন।' যুৱক প্ৰকাশবাদী শিল্পী-সকলে ৰুচো, নীৎচে, মাক্স অধ্যয়ন কৰিছিল, ভাবিছিল পুৰণি ৰীতি-নীতি আঁতৰি গ'লে নতুন ব্যৱস্থাৰ প্ৰৱৰ্তন হ'লে মানৱৰ বিকাশ হ'ব, প্ৰগতি আহিব।

এনেধৰণৰ আদৰ্শ সমুখত থকাৰ বাবেই তেওঁলোকে ফৰাছী মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ বিৰুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা কৰিছিল। পেৰীত যেনেকৈ কিউবিজমৰ জন্ম হৈছিল, ইটালীত ভবিষ্যবাদৰ জন্ম হৈছিল, তেনেকৈ জাৰ্মানীত কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিতে প্ৰকাশবাদী আন্দোলন গঢ় লৈ উঠিছিল। জাৰ্মান শিল্পী হাৰমান্ ওব্ৰিষ্ট (Herman Obrist) -এ কৈছিল, 'আধুনিক শিল্পীৰ উদ্দেশ্য হোৱা উচিত এক উচ্চপ্ৰকাশ আৰু গভীৰ বাস্তৱমুলভতাৰে মনচ্ছায়াবাদক আঁতৰ কৰা।'

প্ৰকাশবাদী আন্দোলন আগবঢ়াই নিয়াত মূলতঃ দুটা গোষ্ঠীয়ে সক্ৰিয় ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল, পূৰ্বে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। **Brück** বা সেতু দলটিয়েই হ'ল মুখ্য আৰু প্ৰথম। অ কিৰ্চনাৰ (১৮৮০—)এৰিক হেকেল (১৮৮৩-১৯৭০), কাৰ্ল স্কমিদ ৰটলাফ্ (১৮৮৪-) আৰু ফ্ৰিট্জ ব্লেইল— এই চাৰিজন অতি কম বয়সীয়া স্থাপত্যৰ ছাত্ৰৰ মাজত ১৯০৫ চনত ড্ৰেচডেন চহৰত গঢ়ি উঠিছিল এই গোষ্ঠী। তেওঁলোকে ঘোষণা কৰিছিল, 'আমি প্ৰগতিত বিশ্বাস কৰোঁ, আমি নতুন পুৰুষৰ সৃষ্টিশীল যুৱক, কলা-প্ৰেমী; আমি সকলো যুৱকক একত্ৰে ঐক্যবদ্ধ হ'বলৈ আহ্বান জনাওঁ, যুৱক হিচাপে সন্মুখত আমাৰ ভৱিষ্যত আছে আৰু আমি জীৱনৰ স্বাধীনতা বিচাৰোঁ। পুৰণি শক্তিবোৰৰ বিৰুদ্ধে আন্দোলন কামনা কৰোঁ। যিয়েই এই শক্তিৰে উৎসাহিত হৈ সৃষ্টি কৰিছে, সিয়েই আমাৰ বন্ধু।'

পাছত এমিল নলডে (১৮৬৭-১৯৫৬) সেতু গোষ্ঠীৰ লগত যোগ দিয়ে। কিন্তু ১৯০৬ চনত দলত যোগ দি ১৯০৭ চনত তেওঁ আঁতৰি যায়। ১৯০৬ চনত মেক্স পেক্‌ষ্টেইনেও দলত যোগ দিয়ে। কিন্তু তেঁৱো দুবছৰৰ পাছতে ইটালীলৈ যায় আৰু শেষত দক্ষিণ ফ্ৰান্সলৈ যায়গৈ। বয়সত নলডে বাকী-কেইজনৰ পিতৃ বয়সীয়া। পেকষ্টেইনৰ বাহিৰে কাৰো নিয়মীয়া শিল্পকলা শিক্ষা নাছিল।

ব্ৰিক গোষ্ঠীৰ আটাইকেইগৰাকীৰে চিত্ৰসমূহ আছিল বলিষ্ঠ আৰু উজ্জ্বল। বিষয়বস্তু আৰু ৰীতি সৰল। হালধীয়া, ৰঙা, সেউজীয়া আৰু নীলা তেওঁ-

লোকৰদ্বাৰা ব্যৱহৃত প্ৰধান ৰং। ইয়াৰ ভিতৰত নীলা ৰঙেই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছিল। ৰঙৰ ব্যৱহাৰ মসৃন আৰু বিশুদ্ধ। স্থান বা স্পেচ ক্ৰমানুয়ে কেনভাচৰ সমতলভাগলৈ ঠেলি পঠোৱা হয়; ফলত প্ৰায়বোৰ বিখ্যাত ছবিয়েই হৈ পৰিছিল সামতলিক (flat)।

হেক্‌লেৰ চিত্ৰত ভিনচেণ্ট ভান গগৰ শেহতীয়া দুৰ্মদ অভিব্যক্তিবাদী (Violent expressive) চিত্ৰসমূহৰ প্ৰভাৱ পৰিস্ফুট। হেক্‌লেই প্ৰথমে এটা ষ্টুডিঅ' লৈছিল আৰু তাতেই সকলোৱেই কৰ্ম কৰিছিল। তেওঁ ভান গগৰ দৰে (যেনেকৈ আৰ্লত ভান গগে গগাঁক মাতি একেলগে কাম কৰিবলৈ লৈছিল) চিত্ৰকৰ্ম কৰিবলৈ লৈছিল আৰু প্ৰথম গোষ্ঠীগত প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰিছিল। এইক্ষেত্ৰত গোষ্ঠীটো জীয়াই ৰখাত তেৰেঁই প্ৰধান। তেওঁ উনৈশ বছৰীয়া বট্‌লাফক কিৰ্চনাৰৰ ওচৰলৈ লৈ গৈছিল আৰু শিল্পী হিচাপে তেওঁক প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল।

নল্‌ডে কিছু ভাবুক, দাৰ্শনিকবদৰে অকলশৰীয়া আছিল। তেওঁ নীৎসে আৰু কাণ্টৰ দৰ্শন অধ্যয়ন কৰিছিল। ১৮৯৯ চনত পেৰীৰ অকাডেমি জুলিয়াঁ[২১](Academic Juliau) ত শিক্ষা লৈছিল। তেতিয়াই তেওঁ মনচ্ছায়াবাদী শিল্পৰ লগত পৰিচিত হৈছিল, কিন্তু সিবিলাকে তেওঁৰ মন মুহিব পৰা নাছিল। তথাপিও তেওঁৰ যোগেদিয়েই ১৯০৬ চনত ব্ৰিক্ গোষ্ঠীৰ শিল্পীসকলে মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ উজ্জ্বল আৰু মুক্ত বৰ্ণৰ ব্যৱহাৰ আৰম্ভ কৰিলে। ওঠৰ মাহ থকাৰ পাছত এই গোষ্ঠীটোৰপৰা নল্‌ডে আঁতৰি গ'ল। ১৯১২ চন মানলৈকে এই দলটোৱে দলীয়ভাৱে চিত্ৰকৰ্ম সৃষ্টি কৰিছিল।

ড্ৰেচডেনৰদৰেই ১৯১১ চনত মিউনিকত, ৰাচিলী কান্দিন্‌স্কী (১৮৬৬-১৯৪৪) আৰু ফ্ৰেঞ্জ মাৰ্কৰ (১৮৮০-১৯১৬) অহোপুৰুষাৰ্থত গঢ়ি উঠিছিল 'দ্যা ব্লাউ ৰিটাৰ' অৰ্থাৎ নীল অশ্বাৰোহী। তেওঁলোক তেওঁলোকৰ আদৰ্শ আৰু লক্ষ্য প্ৰচাৰ কৰিবলৈ লিখিছিল 'ব্লু ৰাইডাৰ আলমানাক'। অৱশ্যে মুখপত্ৰখন প্ৰথমবাৰৰ পাছত আৰু প্ৰকাশ ন'হল। নীলা ৰং তেওঁলোকৰবাবে ৰহস্যময়ী ঘণীভূত ৰং। কান্দিনস্কী আৰু মাৰ্কৰ বাহিৰেও আগষ্ট মেকী (১৮৮৭-১৯১৪) আৰু পল ক্লীও (১৮৭৯-১৯৪০) এই গোষ্ঠীৰ অন্তৰ্ভুক্ত। ক্লীয়ে ১৯১২ চনত এই দলত যোগ দিয়ে। ক্লী আৰু কান্দিনস্কী দুয়ো

২১ এই অনুষ্ঠানত অসমৰ চানু লাহিড়িয়ে কলা শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছিল। ই এটা বহু পুৰণি কলা শিক্ষাৰ অনুষ্ঠান।

আছিল তাত্ত্বিক। দুৱো ৱাল্টাৰ গ্ৰ'পিয়াচৰ বউহাউছত শিল্পকলাৰ শিক্ষকতা কৰিছিল। কান্দিন্স্কীয়ে কলাত অধ্যাত্মবাদ সম্পৰ্কে (Coneerning the spiritual in Art) আৰু ফৰ্ম সম্পৰ্কে গৱেষণামূলক প্ৰবন্ধ লিখে (über die Formfrage)। ক্লীয়ে লিখিছিল 'আধুনিক কলাৰ তত্ত্ব।'

'ব্লু ৰাইডাৰ' গোষ্ঠীৰ পূৰ্বে কান্দিন্স্কী আৰু মাৰ্ক মিউনিকৰ 'নশিল্পী সন্থা' (Neve Künstler Vereinijung) ৰ লগত চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। ইয়াৰ পূৰ্বেও Munich Secession সন্থা এটাৰ মিউনিকত প্ৰতিপত্তি আছিল। কিন্তু প্ৰগতিশীল সম্ভাৱনাপূৰ্ণ শিল্পীসকলে ইয়াত স্থান নাপাইছিল। ফলস্বৰূপে NKV ৰ জন্ম হ'ল। কিন্তু শেষত NKV সন্থাটোৱেও কান্দিন্স্কীৰ চিত্ৰ নাকচ কৰিলে। প্ৰতিবাদকল্পে তেওঁ নতুন দল গঠন কৰিলে। 'ব্লু ৰাইডাৰ' গোষ্ঠী ব্ৰিকৰদৰে এটা দলীয় গোষ্ঠী নহয়। তেওঁলোকে ব্ৰিকৰ শিল্পীসকলৰদৰে একেলগে কৰ্ম কৰা নাছিল। তেওঁলোকৰ আদৰ্শতো ব্ৰিকৰ দৰে এক সুদৃঢ় স্বদেশপ্ৰেমৰ ভেঁটি নাছিল। তেওঁলোক আছিল উদাৰ। মনকৰিবলগীয়া কথা, এই দলৰ কান্দিন্স্কী আৰু জ'লেন্স্কী ৰাচিয়াৰ, ক্লী হ'ল চুইচ, মাত্ৰ মাৰ্কহে জাৰ্মান। পাছলৈ ক্লী আৰু কান্দিন্স্কীৰ কাম লাহে লাহে বিমূৰ্ত ফৰ্মলৈ ঢাল খালেগৈ। ১৯১০ চনত কান্দিন্স্কীয়ে বিমূৰ্ত সজ্জা-বিন্যাস সৃষ্টি কৰে।

এই গোষ্ঠীৰ আনকেইজন শিল্পী হ'ল গেব্ৰিয়েল মিণ্টাৰ আৰু মেৰিয়ান ফন ৰেবেফকিন। এওঁলোকৰ চিত্ৰসমূহৰ বিষয়বস্তু প্ৰকৃতি আৰু মানুহৰ মাজতে সীমাবদ্ধ আছিল।

'চেকেচন' নামৰ চৰকাৰী শিল্পী সন্থাটোৰ লগত সংঘৰ্ষ হৈ বাৰ্লিনতো নতুন শিল্পীৰ দলবোৰ গঠন হ'ল। পেক্‌ষ্টেইন হ'ল ইয়াৰ নেতা। শেহত ড্ৰেচডেনৰপৰা আটাইকেউগৰাকী ব্ৰিক গোষ্ঠীৰ সদস্যই বাৰ্লিনত যোগ দিয়েগৈ। ১৯১১ চনৰপৰা ১৯১৯ চনৰ ভিতৰত বাৰ্লিনত তেওঁলোক যথেষ্ট কৃতকাৰ্য হয়। ভৱিষ্যবাদীসকলৰ দৰেই তেওঁলোকেও চহৰীয়া জীৱন, তাৰ গঠন, গতি আৰু শক্তিত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। কিন্তু তেওঁলোকে এক ব্যংগাত্মক দৃষ্টিৰেহে তাক লক্ষ্য কৰিছিল। কিন্তু কিৰ্চনাৰে 'ব্ৰিকৰ জীৱন বুৰঞ্জী' লিখি নিজৰ সম্পৰ্কে অত্যুক্তি কৰে। ফলস্বৰূপে ১৯১২ চনমানত গোষ্ঠীটো ভাগি যায়। তাৰউপৰি পেক্‌ষ্টেইন 'নিউ চেকেচন' দললৈ আঁতৰি যায়। তথাপিও প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পাছলৈকে তেওঁলোকে দলীয় প্ৰদৰ্শনী পাতিছিল যদিও বেলেগে বেলেগে জীৱন নিৰ্বাহ কৰিছিল।

কিন্তু যুদ্ধৰ পাছত আৰু পূৰ্বৰ শক্তি ঘূৰাই নাপালে। তথাপিও স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, ব্ৰিক গোষ্ঠীৰ পূৰ্বে যি জাৰ্মানীত ফৰাচী ৰোমাণ্টিচিজমৰ আৰু যথাদৃষ্টবাদৰ বাহিৰে একোৱেই নাছিল, সেই জাৰ্মানীত আধুনিকতাৰ প্ৰবাহ বোৱাই শিল্পকলা জগতত এলাণ্ডুকলীয়া ওৰণি খহাই দিলে। সংবেদনশীল বৰ্ণ আৰু নতুন ধৰণৰ বিষয়বস্তুৰ শক্তিয়ে পৰৱৰ্তী জাৰ্মানীত নিঃসন্দেহে অফুৰন্ত প্ৰেৰণা যোগালে।

এইসকলৰ উপৰিও পূব অংশৰ জাৰ্মানীৰ চিলেচিয়াৰ লাড্‌উইগ মেইডনাৰ (১৮৮৪–১৯৬৬), উত্তৰ জাৰ্মানীৰ ক্ৰিষ্টিয়ান ৰলফ্‌চ্ (১৮৪৯–১৯৩৪) আছিল বাৰ্লিনৰ প্ৰকাশবাদী শিল্পী। তাৰ উপৰি ভিয়েনাৰপৰা অহা অষ্ট্ৰিয়ান অস্কাৰ ক'ক'স্কাই (১৮৮৬–) বাৰ্লিনত এক নতুনত্বৰ প্ৰভাৱ পেলায়। তেওঁ এগৰাকী স্বকীয় ব্যক্তিত্বসম্পন্ন চিত্ৰকৰ।

ভিয়েনাতো গোষ্টাভ ক্লিম্‌ট (১৮৮২) এ আৰ্ নভ্ (Art Nouvou) অৰ্থাৎ নব্য কলা ৰীতিত চিত্ৰকৰ্ম কৰিছিল যদিও পাছত 'ক্লিমট গোষ্টি' গঠন কৰে। এই দলত ইগন্ চিল (১৮৯০–১৯১৮), ৰিচাৰ্ড গেৰচটল্ (১৮৮৩–১৯০৮), ক'ক'স্কাই ক্লিমট ৰীতিৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ চিত্ৰকৰ্ম কৰিছিল।

প্ৰথম মহাসমৰ আৰম্ভ হ'ল। লগে লগে বহুতো শিল্পীৰ মৃত্যু হ'ল। মাৰ্ক, মেকী, চিলৰ যুদ্ধত মৃত্যু হ'ল। ক'ক'স্কা, নল্‌ডে কোনোমতে বাচিল। ক্লী, কিৰ্চনাৰ চুইজাৰলেণ্ডলৈ পলাই গ'ল। কান্দিন্স্কী গ'ল ৰাছিয়ালৈ। যি কি নহওক, যুদ্ধই প্ৰকাশবাদীসকলৰ উদ্দেশ্য সাধন কৰিলে। ১৯১৮ চনৰ নৱেম্বৰ মাহত জাৰ্মান বিদ্ৰোহৰ সূত্ৰপাত হয়। শিল্পীসকলে সমাজবাদত নিজৰ আদৰ্শৰ মিল দেখিলে আৰু তাকে লক্ষ্য কৰি ল'লে। বহুতেই কমিউনিষ্ট দলত যোগ দিলে। চৰকাৰ আৰু শিল্পীসকলৰ মাজত বুজাপৰা গঢ়ি উঠিল। মেক্স পেক্‌ষ্টেইনে নৱেম্বৰ গোষ্ঠী (November gruppe) গঠন কৰে। প্ৰকাশবাদী কলাকে সমাজবাদৰ লক্ষ্য বুলি ঠাৱৰ কৰিলে। কলা আৰু সমাজৰ মাজত যোগসূত্ৰ গঢ়ি উঠিল। পেক্‌ষ্টেইনে ঘোষণা কৰিলে, 'আমি কেৱল সমাজবাদী গণৰাজ্যৰ যোগেদি শিল্পকলাৰ অৱস্থাৰ উন্নতিকে কৰিব খোজা নাই, বৰং আমাৰ যুগৰ এক যুগ্ম ঐক্যবদ্ধ শৈল্পিক বাতাবৰণৰ সৃষ্টি কৰিব বিচাৰোঁ।'

জাৰ্মানীৰ বিভিন্ন চহৰত তেনেদৰে বিভিন্ন কলাগোষ্ঠী গঢ় লৈ উঠিল। যদিও বিদ্ৰোহ সোনকালেই নিৰ্বাপিত হ'ল, ৱেইমাৰ ৰিপাব্লিক জাৰ্মানীতো

শিল্পকলাই গা কৰি উঠিল। এয়া বিদ্ৰোহৰেই ফলশ্ৰুতি। কান্দিনস্কী আৰু ক্লীৰ শিক্ষকতাত মহলী-নাগীৰ অধ্যক্ষতাত ৱাল্টাৰ গ্ৰুপিয়াচৰ বউহাউছ্ শিল্পকলা কেন্দ্ৰ গঢ়ি উঠিল আৰু ইয়েই জাৰ্মান প্ৰকাশবাদী কলাক আধুনিক কলাৰ এক উচ্চ স্থানলৈ লৈ গ'ল।

লগে লগে কথাছবি, কবিতা, নাটক, অপেৰা, সংগীত সকলোতে ইয়াৰ প্ৰভাৱ পৰিল। কান্দিনস্কীয়ে লিখিছিল এখন নাটক, স্থপতি হানচ পোলজিগে নিৰ্মাণ কৰিছিল 'গোলেম' কথাছবিৰ প্ৰকাশবাদী চেটিঙচ, চিত্ৰকৰ আলফ্ৰেড কুবিনে (পাছলৈ অধিবাস্তৱবাদী) লিখিছিল এখন আচবিত ধৰণৰ প্ৰকাশবাদী নাটক 'অন্য দিশ', আৰ্ণষ্ট সটাডলাৰ (১৮৮৩-১৯১৪) জৰ্জ হেম (১৮৮৭-১৯১২), গিয়ৰ্গ ট্ৰাক্ল (১৮৮৭-১৯১৪), গটফ্ৰিড বেনে (১৮৮৬-১৯৫৬) প্ৰকাশবাদী কবিতা ৰচনা কৰিছিল। আনকি টিল, ক'ক'স্কা, কিৰ্চনাৰেও কবিতা ৰচনা কৰিছিল। বাৰ্লাক, ক'ক'স্কা, ষ্ট্ৰাম, বাৰটোল্ট ব্ৰেখ্ট আদিয়ে নাটকেৰে প্ৰকাশবাদী আন্দোলনৰ গুৰি ধৰিছিল। কেবিনেট অৱ ডক্টৰ কেলিগেৰি, গোলেম, জেনুইন, দা ষ্ট্ৰাচে আদি প্ৰকাশবাদী কথাছবিৰ জন্ম হ'ল।

ইটালীয় ভৱিষ্যবাদ (Italian Futurism)

কিউবিজম্‌ৰ জন্মৰ দুবছৰৰ পাছত ১৯০৯ চনৰপৰাই ইটালিত ভৱিষ্যবাদৰ জন্ম হয় বুলি ধৰি ল'ব পাৰি। ইয়াৰ জন্ম আৰু বিকাশত ইটালীৰ শিল্পীসকলে বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা বাবে ইয়াক ইটালীয় ভৱিষ্যবাদ বুলি কোৱা হয়। এই দলৰ নেতাগৰাকী কিন্তু চিত্ৰকৰ নাছিল, তেওঁ আছিল পেৰীৰ এগৰাকী স্বদেশপ্ৰেমিক ইটালীয় কবি আৰু নাট্যকাৰ। তেওঁ হ'ল এফ্. টি. মেৰিনেট্টি। পেৰীৰ এখন বাতৰি কাকতত 'লা ফিগাৰো' নামৰ এটি প্ৰবন্ধত প্ৰথমে তেওঁ ভৱিষ্যবাদৰ বক্তব্য দাঙি ধৰে। তেওঁ লিখিছিল'···এটা নব্য সৌন্দৰ্য···এখন গুমগুমাই যোৱা মটৰ গাড়ী···যি মেচিনগানৰ গুলীৰদৰে উৰি যায় দুৰন্ত গতিৰে—অতি বিতোপন···আমি যুদ্ধৰ গুণানুকীৰ্তন কৰিব বিচাৰোঁ।' এয়াই হৈ পৰিছিল ভৱিষ্যবাদীৰ মূলমন্ত্ৰ। তেওঁ আৰু কৈছিল, 'সৌন্দৰ্য মাথোন সংগ্ৰামতহে বৰ্তমান। আক্ৰমণাত্মক কৰ্ম নহ'লে সেয়া কেতিয়াও শ্ৰেষ্ঠ কৰ্ম বা মাষ্টাৰ পিছ হ'ব নোৱাৰে। কলা হ'ব লাগিব মানৱ জাতিৰ প্ৰতিবন্ধক হ'ব খোজা অজানা কু শক্তিৰ বিৰুদ্ধে এক দুৰ্বাৰ বিদ্ৰোহ।'

ৰাজনৈতিক হেঁচাত সেই সময়ৰ ইটালীৰ সাংস্কৃতিক জীৱন এক সংকটজনক অৱস্থাত উপনীত হৈছিল। তাৰউপৰি সমাজৰ তথা শিল্পকলাৰ প্ৰাচীন ৰোমাণ্টিক সংৰক্ষণশীল প্ৰমূল্যসমূহে সাংস্কৃতিক স্বাধীনতাত হস্তক্ষেপ কৰাত সমগ্ৰ ইউৰোপতে ইয়াৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ চলিছিল। মেজনেট্টিয়ে প্ৰবন্ধটো লিখাৰ সময়ত পেৰীত মনচ্ছায়াবাদ বিৰোধী কিউবিষ্ট আৰু জাৰ্মানীত প্ৰকাশবাদী আন্দোলন চলি আছিল।

ভৱিষ্যবাদৰ তিনিটা বিশেষ গুৰুত্ব লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। প্ৰথমে, প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পূৰ্বে উদ্ভৱ হোৱা একশ্ৰেণী আন্তৰ্জাতিক বুৰ্জোৱাৰ প্ৰতি ইয়াৰ এক আক্ৰমণাত্মক ভাব পোষণ। মেৰিনেট্টি আছিল এজন জাতীয়তাবাদী দেশপ্ৰেমিক। আনকি তেওঁ যুদ্ধৰ গৌৰৱ গানো গাইছিল। যুদ্ধৰ প্ৰতি তেওঁ আশাৰে বাট চাই আছিল—যাতে বুৰ্জোৱা শ্ৰেণীৰ ধ্বংস হয়। তেওঁৰ ভাব হৈছিল যুদ্ধই যেন অন্ধকাৰ কুঁৱলীময় অতীতৰ আকাশ ৰৌদ্ৰস্নাত কৰিব। মেৰিনেট্টি যদিও এগৰাকী বামপন্থী কবি-নাট্যকাৰ নাছিল, তথাপি এক উগ্ৰ সত্যপন্থী আছিল। প্ৰথমে যদিও মুচ'লিনি তেওঁৰ বন্ধুস্বৰূপ আছিল,

পাচলৈ ৰাজনৈতিক প্ৰতিদ্বন্দী হিচাপে ঠিয় দিলে। অৱশেষত এজন
বিশ্বাসী কেছিষ্ট হিচাপে মেৰিনেট্টিৰ মৃত্যু হ'ল।

দ্বিতীয়তে, ভবিষ্যবাদ হ'ল ইউৰোপৰ প্ৰথম অৱস্থাৰ স্বজাগ্ৰত আন্দোলন।
ই নিজেই নিজৰ প্ৰচাৰ আৰু গৱেষণাৰদ্বাৰা আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ সচেষ্ট
হৈছিল, সমালোচকৰ সাহায্যৰ প্ৰতি ই ভ্ৰুক্ষেপেই কৰা নাছিল। কিউ-
বিজম্, ফোৱিজম্, প্ৰকাশবাদ, মনচ্ছায়াবাদৰ শৈলীক তুলি ধৰিবলৈ যিমান-
বোৰ সমালোচক, আলোচনী, বাতৰি কাকতৰ সাহায্য ইহঁতে পাইছিল,
ভবিষ্যবাদে ইয়াৰ একোৱেই পোৱা নাছিল বুলি ক'ব পাৰি। প্ৰকৃততে
কলা-আন্দোলনে গা-কৰি উঠাত সমালোচনাৰ দায়িত্ব বহুত। সেইকাৰণেই
আধুনিক কলাত এনে এটা স্বপ্ৰণোদিত, স্বমহিমামণ্ডিত, তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আন্দো-
লন মূল্যায়ণ নোহোৱাকৈ অৱহেলিত হৈ ৰ'ল।

তৃতীয়তে, মেৰিনেট্টিৰ পৰামৰ্শমতে চলা তিনিগৰাকী ভবিষ্যবাদী—গিয়াক'
বালা, গিন' চেভেৰিণি, আমবাৰ্টু বকিয়নিৰ অফুৰন্ত প্ৰতিভা ইয়াৰ অন্যতম
বৈশিষ্ট্য।

আমবাৰ্টু বকিয়নি (১৮৮২-১৯১৬) এগৰাকী প্ৰধান ভবিষ্যবাদী আছিল।
১৯১০ চনত তেওঁ এই আন্দোলনত যোগ দিয়ে আৰু আন্দোলনটো গঢ়ি
উঠাত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। ১৯১২ চনত তেওঁ ভবিষ্যবাদী আদৰ্শ-
সমূহৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰে। ১৯১৪ চনত তেওঁ ইয়াৰ ওপৰত এখন গ্ৰন্থও
ৰচনা কৰে। কিন্তু এনে এজন সম্ভাৱনাপূৰ্ণ শিল্পী মাত্ৰ ৩২ বছৰ বয়সতে
যুদ্ধত মৃত্যুবৰণ কৰিবলগা হ'ল। তেওঁৰ মৃত্যুৰ পাছত ভবিষ্যবাদী আন্দো-
লনে গা-কৰি উঠিব নোৱাৰিলে। তেওঁ লিখিছিল, 'বিশ্বজনীন গতিশীলতা
চিত্ৰৰ মাজত গতিশীল অনুভূতি হিচাপে নিত্য বৰ্তমান হোৱা উচিত।
গতি আৰু আলোকে বস্তুৰ পাৰ্থিবত্ব ধ্বংস কৰে।'

আন এগৰাকী ভবিষ্যবাদী কাৰ্লো কাৰা (১৮৮১-১৯৬১) বকিয়নিৰ মৃত্যুৰ
পাছত ১৯১৭ চনত যুদ্ধৰ সময়ত ফেৰাৰাত চিৰিক'ৰ সংগলৈ আহি পিটুৰা
মেটাফিচিকা (Pittura Matafisika) ৰীতিৰ উদ্ভাৱন কৰে। তাৰপাছত

২২। ইটালিয় শব্দ, অৰ্থ অধিভৌতিক চিন। কিউবিজমৰ যান্ত্ৰিক গুণাৱলীত অসন্তুষ্ট হৈ এনে অধিভৌতিক চিন সৃষ্টি কৰে। প্ৰকৃতাৰ্থত শেহৰফালে কিউবিজমত অতি ভাববিহীন ফৰ্মৰ চিত্ৰবোৰত কেৱল এক যান্ত্ৰিক সজ্জা-বিন্যাস যেন লগা হৈছিল। সেইবাবে তেওঁলোকে এক ভাৱগধুৰ অধিভৌতিক চিত্ৰ সৃষ্টি কৰি চিত্ৰত প্ৰাণৰ সঞ্চাৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰে।

মৰান্দিৰ সৈতে লগ লাগি বাস্তৱবাদৰ ফালে ধাৱিত হয়। চিৰিকোই ঘোষণা কৰিছিল, 'বস্তুৰ এক নতুন আধিভৌতিক (Metaphysical) মনস্তত্ত্ব সৃষ্টি কৰিবলৈহে আমি ছবি আঁকো।'

গিন' চেভেৰিণি (১৮৮৩-১৯৬৬) য়ে ১৯১০ চনতেই পেৰীত ভবিষ্যবাদী আন্দোলনত যোগ দিয়ে। শেষলৈ তেওঁ চুৰাৰ নব্য-মনচ্ছায়াবাদী ৰীতি আৰু কিউবিজমৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়। বালা (১৮৭১-১৯৫৮) অতি সোন-কালে আঁতৰি গৈ পৰম্পৰাগত ধাৰালৈ ঘূৰি গ'ল।

ঐতিহাসিকভাৱে ভবিষ্যবাদী আন্দোলনটোৰ মূল্য এইকাৰণেই গুৰুত্বপূৰ্ণ যে নিউইয়ৰ্ক স্কুলৰ পূৰ্বতে সম্পূৰ্ণ স্বাধীনভাৱে উদ্ভাৱিত হোৱা কলা-আন্দোলন পেৰীত ইয়েই প্ৰথম। লুচি স্মিথে এইকথা স্বীকাৰ কৰিছে। যদিও ১৯০৯ চনৰপৰা এই আন্দোলন লিখিতভাৱে আৰম্ভ হৈছে, তাৰো পূৰ্বেই ১৯০০ চন মানৰপৰাই ই গঢ়ি উঠিছিল। ইয়াৰ পাছতহে পিকাচো, ব্ৰাকৰদ্বাৰা পেৰীত কিউবিজম্ গঢ়ি উঠে। গতিকে ১৯০০ চনৰ পাছৰ প্ৰায় সকলো শিল্পকলাকে সাধাৰণতে ভবিষ্যবাদী বুলি মাজে-সময়ে কোৱা হয়।

১৯১২ চনত ভবিষ্যবাদীসকলে পেৰীত প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰে। তাৰ-পাছতে লণ্ডন, বাৰ্লিন আৰু ইউৰোপৰ সকলো স্থানতে ইয়াৰ প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয়।

একেখন কেনভাচত এটা স্থিৰ মুহূৰ্ত অংকণ কৰাটোৱেই মাত্ৰ ভবিষ্যবাদীৰ লক্ষ্য নহয়। একেখন কেনভাচত কেবাটাও মুহূৰ্ত উপস্থাপন কৰাটোহে ইয়াৰ উদ্দেশ্য। গতি আছিল ইয়াৰ প্ৰধান বক্তব্য। সৌন্দৰ্য তেওঁলোকৰ-বাবে গতিশীল বস্তুৰ মাজতহে অন্তৰ্নিহিত আছিল। এটা সহজ উদাহৰণেৰে এইকথা বুজাব পৰা যায়। কথাছবিৰ চেলুলয়েডত জাপ মৰা কাৰ্যত মানুহ এজনৰ কেবাটাও মুহূৰ্ত পাৰ হৈ গ'লেহে সমাপ্ত হ'ব। এই মুহূৰ্ত-বোৰৰ প্ৰতিটোৰে একোটা ফ্ৰেমত জাপ মৰা মানুহটো আৱদ্ধ হ'ব। এনে-দৰে কেবাটাও ফ্ৰেম অংকণ কৰি এক গতিময় চিত্ৰণকে কৰিব খোজা হৈছিল ভবিষ্যবাদত। ই. জি. মোৰেই কৰা ক্ৰ'ন' ফটোগ্ৰাফীৰ পৰীক্ষাৰ দৰেই তেওঁলোকেও পৰীক্ষা কৰিছিল। ভবিষ্যবাদী চিত্ৰসমূহ চালে প্ৰায়-সমূহতে আক্ৰমণাত্মক গতিশীল বলিষ্ঠ ভাবৰ সোঁত বোৱাই আনে। আন-হাতে কিউবিষ্টসকলে এটা বস্তুৰ বিভিন্ন বৈশিষ্ট্যহে পৰিস্ফুটন কৰে। এক-

কথাত ই স্থিৰ। কিন্তু ভবিষ্যবাদী কৰ্ম গতিশীল (dynamic)। ভবিষ্য-বাদীসকল আৰু কিউবিষ্টসকলৰ এই দুয়োটা বৈশিষ্ট্যই আধুনিক শিল্প-কলালৈ এক বিৰাট পৰিবৰ্তন আনে। শিল্পীসকল কেতিয়াও এক স্থিৰ মুহূৰ্তৰ (Frozen Moment) উপস্থাপনত আৱদ্ধ নথকা হ'ল। বকিছনিৰ উদ্বেলিত চহৰ (La citta che sale) চিত্ৰখনত ঢৌত গতিশীল কেইজনমান মানুহ, কেইটামান ঘোঁৰা এনেদৰে আঁকিছে যে এক তীব্ৰ বেগৰ সঞ্চাৰ হোৱা যেন লাগে। তুলিকাৰ টান বা আঁচোৰ অতি শক্তিশালীভাৱে বৈ যোৱা, বেগবান, বৰ্ণ মনোত্তেজক। ছবিখন চালেই বুজিব পাৰি পূৰ্বৰ কোনো চিত্ৰধাৰাৰ লগত ইয়াৰ মিল নাই।

ইটালিৰ ভবিষ্যবাদ ৰাছিয়াতো বিয়পি পৰে। মালভিচ্ আৰু লাৰিণভৰ হাতত ই এক জ্যামিতিক বিমূৰ্ত ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰে।

ডাডাবাদ (Dadaism)

বহু আধুনিক শিল্পকলা বুৰঞ্জীবিদে ফোৰিজমৰপৰাহে আধুনিক কলা আৰম্ভ হৈছে বুলি ভাবে যদিও মনচ্ছায়াবাদৰপৰাহে ইয়াৰ গতি আৰম্ভ হয়। মনচ্ছায়াবাদৰ পাছত এটা এটাকৈ বিভিন্ন আন্দোলনে গা কৰি উঠে। ইয়াৰ মূলতে হ'ল শিল্পকলাৰ সীমাবদ্ধতা পাৰ হ'বলৈ কৰা অহৰহ প্ৰচেষ্টা আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা। উদ্বিগ্ন, প্ৰাণোচ্ছল পাশ্চাত্য মন। সৃষ্টিৰ অফুৰন্ত প্ৰেৰণা। নতুনক দেখাৰ, নতুন সমাজ গঢ়াৰ প্ৰবল ইচ্ছা। এক উদ্দাম বেগী ঘোঁৰাহে যেন। তাতে প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ ভয়াবহ নৰমেধ যজ্ঞই মানুহৰ মাজত সৃষ্টি কৰিলে এক নতুন উদ্বিগ্নতা। ফলস্বৰূপে যুদ্ধৰ ভিতৰতে গঢ় লৈ উঠিল এক শিল্প আন্দোলন—ডাডাবাদ। প্ৰকৃতপক্ষে আশাবাদী ভবিষ্য-বাদী আন্দোলনৰ আৱাৰে নৈৰাজ্যবাদী (Nihilistic) আন্দোলন ডাডা-বাদে গঢ় লৈ উঠিল।

জুৰিখ্ আৰু নিউইয়ৰ্কেই ইয়াৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰ হৈ পৰিল। তাৰউপৰি বাৰ্লিন, ক'লন, হেনোভাৰ, পেৰী আদিতো ইয়াৰ ক্ৰিয়াকলাপ বিয়পি পৰিল। লগে লগে এই আন্দোলনৰ সোঁত স্পেইন, ইটালি, হলেণ্ড, হাংগেৰী, যুগো-শ্লাভিয়া আৰু ৰাছিয়াতো বিয়পি পৰিল।

কবি, লেখক, চিত্ৰকৰ, সংগীতজ্ঞ, চিন্তাবিদসকলো এই আন্দোলনত জঁপি-য়াই পৰিল। যুদ্ধৰ বাবে উঁৱলি যাবলৈ ধৰা ভূৱা বুৰ্জোৱা সমাজখনক ক্ষিপ্ৰতাৰে নিৰ্মূল কৰিবৰ উদ্দেশ্যেই তেওঁলোকে বিদ্ৰোহ আৰম্ভ কৰে। যুদ্ধই নিৰ্দোষী মানুহক লৈ নৰমেধ যজ্ঞ পতাৰ বাবে বুৰ্জোৱা সমাজখনকে তাৰ কাৰণ বুলি তাৰ প্ৰতি বিষোদ্গাৰ কৰে। চাৰিওফালে যুদ্ধবিদ্বেষী বক্তৃতা, প্ৰচাৰ-পত্ৰিকা, ৰাজনৈতিক-অৰাজনৈতিক শিল্পকলা, প্ৰতি শিল্প-কলা (Anti Art), প্ৰতি-প্ৰতিশিল্পকলা (Anti-Anti Art) সকলো ধৰণৰ প্ৰচাৰ চলাবলৈ ধৰিলে। বিভিন্ন দেশৰ চৰকাৰে তেওঁলোকৰ ওপৰত শাস্তিমূলক ব্যৱস্থা বিহিবলৈ ধৰিলে। তথাপিও এই আন্দোলন তীব্ৰ গতিৰে চলিবলৈ ধৰিলে। প্ৰায়বোৰ আলোচনী দুই-এটা সংখ্যা প্ৰকাশ হৈয়েই বন্ধ হৈ গ'ল। তেনে কিছুমান আলোচনী হ'ল Der blutige Ernst (কক্ষ স্থিৰ সংকল্প), Die Pleite (ঋণগ্ৰস্তসকল), Die rosa Brille order Ein Klosett deckel (গোলাপী বৰ্ণৰ দৰ্শক), Die Pille (পিল),

Das Brödell (বেশ্যালয়), Der Gegner (প্ৰতিদ্বন্দ্বী), Jederman sein eiger Fussball (প্ৰত্যেকেই এটা ফুটবল), Dada (ফৰাচী শব্দ-প্ৰিয়তম অশ্ব)। এই নামবিলাকৰপৰাই অনুমান কৰিব পাৰি তেওঁলোকে কিদৰে ব্যংগাত্মক, বিদ্ৰোহী, অপৰম্পৰাগত, উগ্ৰ মনোভাৱাপন্ন আছিল। ডাডা শব্দটোৰ অৰ্থই হ'ল 'প্ৰিয়তম অশ্ব।' সম্ভৱতঃ ঘোঁৰাবদৰেই বেগী বুলিয়েই নিজৰ দলক ঘোঁৰাৰ প্ৰতীক হিচাপে নামকৰণ কৰা হ'ল।

তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধিৰ হকে ডাডাবাদীসকলে নানাধৰণৰ বিমূৰ্ত-ব্যংগ কলাৰ সৃষ্টি কৰিলে। পূৰ্বৰ কিউবিষ্ট মাৰ্চাল ডুচাপেঁই এই আন্দোলনৰ দলপতি হিচাপে আগভাগ ল'লে। তেওঁ লিওনাৰ্ডোৰ বিখ্যাত 'মনালিচা'ৰ এটা নকলত (reproduction) একোচা মোচ আঁকি এটি অশ্লীল নাম-কৰণেৰে (LHOOQ elle a chaud au cul) বুৰ্জোৱা সমাজক ব্যংগ কৰে। এই ডুচাপেঁই আধুনিক বিমূৰ্ত কলাৰ জন্মত এক বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। ডুচাপেঁ এক শিল্পীবংশৰ সন্তান। তেওঁৰ ডাঙৰ ককায়েক জেকুই ভিলঁ চিত্ৰকৰ (কিউবিষ্ট) আৰু বে'মণ্ড ডুচাপঁ ভিলঁ এজন ভাস্কৰ। মাৰ্চাল ডুচাপেঁই ১৯১৩ চনত নিউয়ৰ্কত 'খট্‌খটীয়েদি তললৈ নামি অহা নগ্ন গাভৰু' (Nude descending a staircase) চিত্ৰখন প্ৰদৰ্শন কৰে। সমালোচক-সকলে ছবিখন এক কিউব'-ফিউচাৰিষ্ট কৰ্ম বুলি অভিহিত কৰিছিল। অৰ্থাৎ খটখটীৰ বিভিন্ন খাপত এগৰাকী নাৰীৰ তললৈ নামি অহাৰ বিভিন্ন মুহূৰ্ত একেখন ছবিতে প্ৰদৰ্শন কৰাৰ বাবে ইয়াত গতিশীলতা (movement) থকাৰ উপৰিও লগতে কিউবিজমৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা বিভিন্ন নেদেখা দিশ প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। প্ৰকৃততে চিত্ৰখনত কিউবিজম্ আৰু ভবিষ্যবাদ উভয় আন্দোলনৰ সমল আছিল। এইধৰণৰ চিত্ৰই লাহে লাহে ডাডাবাদৰ জন্ম দিয়ে।

ডুচাপঁৰ নিজৰ প্ৰতিভাৰ সম্পৰ্কে তেওঁৰ নিজৰ ধাৰণাই নাছিল যদিও তেওঁ পূৰ্বনিৰ্মিত (Readymade) ভাস্কৰ্য প্ৰদৰ্শন কৰি এক চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰে। পূৰ্বনিৰ্মিত ভাস্কৰ্য যে এটা আৱিষ্কাৰ কৰা ভাস্কৰ্য হ'ব পাৰে, এইটোৱেই এটা ব্যংগ। এবাৰ তেওঁ এখন প্ৰদৰ্শনীত এটা চীনামাটিৰ মুত্ৰাগাধ বাচন ভাস্কৰ্য হিচাপে প্ৰদৰ্শন কৰে। এই পূৰ্বনিৰ্মিত বস্তুক ভাস্কৰ্য হিচাপে গ্ৰহণ কৰাৰ যুক্তি তেওঁ এইদৰে দাঙি ধৰিছে যে এনে বস্তুৰে তেওঁ এক নন্দনতাত্ত্বিক মনোৰম্যতাৰ প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ বিচৰা নাই। ভাল আৰু বেয়া দুয়োটা ভাব পৰিবৰ্জন কৰি মাত্ৰ এটা চাক্ষুস উদাসীনতাৰ অৰ্থাৎ এক

সম্পূৰ্ণ সংজ্ঞাহীনতাৰপৰা সৃষ্টি হোৱা প্ৰতিক্ৰিয়া সৃষ্টি কৰিব খুজিছে। মাইকেল এঞ্জেলোৰ এটা বাস্তৱধৰ্মী মূৰ্তিয়ে যি নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ দিব, তাৰপৰা আঁতৰি আহিবলৈকে তেওঁ এনে ভাস্কৰ্য সৃষ্টি কৰে। ফলস্বৰূপে তেওঁ শিল্পকলাত পৰম্পৰা ভংগ কৰে।

জাঁ হাঁচ আৰ্পেও (১৮৮৭-১৯৬৬) কিছুমান ৰঙীন কাগজেৰে কলাজ চিত্ৰকৰ্ম কৰে। আৰ্প প্ৰথমে ক্লী, আৰ্ণষ্ট আৰু কান্দিন্‌স্কীৰ কলা কৰ্মৰ লগত পৰিচিত হয় আৰু আনকি জাৰ্মান প্ৰকাশবাদী 'নীলা অশ্বাৰোহী দল'ত যোগদানো কৰিছিল। কিন্তু ১৯১৬ চনত তেওঁ জুৰিখত 'ডাডা' আন্দোলনত যোগদান কৰে। পাছলৈ ডাডাবাদৰ সমলেৰে অধিবাস্তৱবাদী আন্দোলনত যোগ দিয়ে। আৰ্পে ডাডাবাদৰ সম্পৰ্কে কৈছিল, 'যেতিয়া দূৰত বন্দুকৰ শব্দই আকাশ-বতাহ কঁপাই তুলিছিল, আমি গান গাইছিলোঁ, ছবি আঁকিছিলোঁ, আঠা লগাইছিলোঁ কাগজত কলাজ কৰিবলৈ, দেহৰ সমগ্ৰ শক্তিৰে চিত্ৰ ৰচনা কৰাত ব্যস্ত আছিলোঁ। আমি বিচাৰিছিলোঁ এনে এক কলা, যি মানৱ জাতিৰ পাগলামীৰপৰা মানৱ জাতিক উদ্ধাৰ কৰিব পাৰিব।' ডাডা-বাদীসকলৰ উদ্দেশ্য মহান, মানৱ হিতৈষী।

আন এগৰাকী প্ৰতিভাৱান শিল্পী পেৰীত জন্ম লাভ কৰা ফ্ৰাঁচিচ পিকা-বিয়া (১৮৭৯-১৯৫৩) ও পেৰীৰ ডাডা আন্দোলনত জঁপিয়াই পৰে। সম্ভৱতঃ কান্দিন্‌স্কীতকৈ পূৰ্বে (১৯০৮-৯) এলানি পানীৰঙৰ বিমূৰ্ত চিত্ৰ আঁকিছিল বুলি কোনো কোনোৱে কয়। ইয়াৰ উদাহৰণ পেৰীৰ মিউজে দ্যাৰ মডাৰ্ণেত (Musee d' Art Moderne) সংৰক্ষিত হৈ আছে। পিকাবিয়াই পেৰীৰ 'কেনিবাল ডাডা গোষ্ঠী'ৰ ইস্তাহাৰত ১৯২০ চনত ব্যংগ কৰি লিখি-ছিল, 'অৰ্থই হ'ল সকলোৰে মূল, যি সম্মানকো কিনা-বেচা কৰিব পাৰে। অৰ্থ সৰ্বকালৰ বাবে। জন্তুৰ গুহ্যদ্বাৰবদৰে এই অৰ্থ ক্ৰয়িত সম্মান, কিন্তু ই ভেকেটা ভেকেট গোন্ধায়।' তেওঁ আৰু কৈছিল- 'কিন্তু ডাডাত এনে কোনো গোন্ধ পোৱা নাযায়। ডাডাই হ'ল সকলোৰে আশা, ভূ-স্বৰ্গ, আদৰ্শৰ প্ৰতীক, ৰাজনীতিজ্ঞ, বীৰ, শিল্পী, ধৰ্ম।' ডাডাবাদী কবি এপ'লিনিয়েৰে ঘোষণা কৰিছিল, 'মানৱ, তোমালোকে ইয়াত দেখিবলৈ পাবা বিশ্বৰ এক নৱ চিত্ৰ, যি চিত্ৰ ইয়াৰ উচ্চতৰ কাব্যিকতা আৰু আধুনিকতাৰ মাজত সোমাই আছে। মাত্ৰ তোমালোকে কবিতাৰ প্ৰতি সংবেদনশীল হোৱা কাৰণ ইয়েই সকলোৰে উৰ্ধত।' নিঃসন্দেহে ডাডাবাদে আধুনিক সাহিত্য, প্ৰধানতঃ কবিতাত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল।

তাৰউপৰি ৰাউল হাউছমেন আৰু হান্নাহ হোৱেখৰ ফটো মণ্টাজ এক অনবদ্য ডাডাবাদী কৰ্ম। ফটো মণ্টাজক ফটো কলাজ বুলি কোৱাহে উচিত হ'ব।[২৩] কিয়নো বুৰ্জোৱা সমাজৰ বস্তুসম্ভাৰ লৈ ওপৰাউপৰিকৈ ফটো ছপা কৰি একধৰণৰ ব্যংগাত্মক ফটো কলাজ সৃষ্টি কৰা হয়। তাৰউপৰি মান ৰয়ৰ ৰেয়গ্ৰাফ (কেমেৰাৰ সহায় নোলোৱাকৈ তোলা এবিধ আলোকচিত্ৰ) এবিধ উত্তম ডাডাবাদী কলাকৰ্ম। আনকি চলচিত্ৰ মাধ্যমতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। হানচ্ ৰিচ্চাৰৰ ১৯২৬ চনৰ ফিল্ম ষ্টাডি (Film study) ইয়াৰ উদাহৰণ। ৰিচ্চাৰে নিজেই কৈছে, 'এয়া (ডাডাবাদ) পৰম্পৰাগত ধাৰণাসম্ভূত এটি কলা আন্দোলন নহয়। যুদ্ধই যেনেকৈ এটা জাতিৰপৰা আন এটা জাতিলৈ বাগৰি যায়, তেনেকৈ ই শিল্পকলাৰ পৃথিৱীৰ ওপৰেদি ধুমুহাৰদৰে বৈ যায় আৰু অফুৰন্ত শক্তি সঞ্চিত কৰি এক নতুন দিনৰ সূচনা কৰি যায়, যি শক্তি নতুন কৰ্ম, নতুন বস্তুসম্পদ, নতুন ধাৰণা, নতুন মানুহ···আদিৰে গঠিত।' এইদৰে ডাডাবাদ হৈ পৰিছিল 'ধ্বংসলীলাৰ বুকুত নতুন আৱিষ্কাৰ, পৰাজয়, প্ৰকৃতাৰ্থত সভ্যতাৰ মৃত্যুৰ পাছত এক দুৰ্দ্দম ঘোষণা।' মানৱ জাতিৰ মুক্তিৰ যুদ্ধ হৈ পৰিল এই ডাডাবাদ।

প্ৰকৃততে জুৰিখত ১৯১৬ চনৰ ফেব্ৰুৱাৰীৰ ৫ তাৰিখে স্পিগেল্‌গেচত 'কেবেৰে ভল্টেয়াৰ' গঠন কৰি হিউগ বলে শিল্পী-সাহিত্যিকসকলক তালৈ আমন্ত্ৰণ জনায় আৰু তেতিয়াই ডাডাৰ জন্ম হয়। বল (১৮৮৬-১৯২৭) আছিল এগৰাকী কবি। তেওঁৰ লগতে বলৰ পত্নী কবি-গায়িকা এম্মি হেন্নিংচ্ (১৮৮৫-১৯৪৮), ৰুমানিয়ান ট্ৰিষ্টান জাৰা (১৮৯৬-১৯৬৩), হাঁচ আৰ্প (১৮৮৭-১৯৬৬), মাৰ্চেল জেংক' (১৮৯৫-), ৰিচাৰ্ড হোৱেলচেন্‌বেক্ (১৮৯২-), লেখক হ্ৰাল্টাৰ চাৰ্ণাৰ (১৮৮৯-) আদিয়ে ডাডাবাদী চিত্ৰকৰ্ম কৰিছিল। হাঁচ আৰ্পৰ পত্নী নৰ্তকী চ'ফি আৰ্পে জ্যামিতিক সজ্জা-বিন্যাস অংকণ কৰিছিল। ভাইকিং এগেলিঙে (১৮৮০-১৯২৫) চিত্ৰ অঁকাৰ উপৰিও 'ডায়াগনেল চিম্ফনি' নামেৰে এখনি বিমূৰ্ত কথাছবি নিৰ্মাণ কৰিছিল।

বিমূৰ্ত চিত্ৰকলাৰ এগৰাকী বাহক পল ক্লীয়েও ১৯১৬ চনত কেবেৰে ভল্টেয়াৰ আৰু ১৯১৭ চনত 'গেলেৰী ডাডা'ত চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰে। পল ক্লী আৰু চিৰিকোৰপৰা যথেষ্ট উপাদান ডাডাবাদীসকলে গ্ৰহণ কৰিছিল।

২৩। কথাছবিৰ মণ্টাজৰদৰে কিছু প্ৰতীকি অৰ্থ কৰা বিষয়বস্তুও ছপা কৰা হয়। ধৰা হওক—এটা মূৰত মেচিন লাগিছে। অৰ্থ মেচিনৰদৰে মূৰ।

মন কৰিবলগীয়া কথা যে চিৰিকো (১৮৮৮-) এগৰাকী গ্ৰীচ কবি আৰু চিত্ৰকৰ। তেওঁ ডাডাবাদীক প্ৰভাৱিত কৰি নিজেও ডাডাবাদী হয় আৰু পাছলৈ তেওঁ অধিবাস্তৱবাদীসকলকো যথেষ্ট প্ৰভাৱান্বিত কৰে।

আন এজন ডাডাবাদী ষ্টাটগাৰ্টৰ 'অবেৰডাডা' বা ডাডাবাণী প্ৰচাৰক, স্থপতি আৰু লেখক জোহানিচবাদেৰে (১৮৭৬-১৯৫৫) কৈছিল 'যিশুখ্ৰীষ্ট স্বৰ্গৰপৰা ঘূৰি আহিছে।' বাদেৰে চিনেমাৰ প'ষ্টাৰবোৰ ফালি ফালি আঠা লগাই চিত্ৰকৰ্ম কৰি প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। তেওঁ এটা 'Dio Dada Drama' ভৱন নিৰ্মাণ কৰাৰ পৰিকল্পনা কৰিছিল।

লেখক ক্ৰেঙ্ক জাঙে (১৮৮৮-১৯৬৩) বাৰ্লিনত 'ক্লাব ডাডা' নামৰ আলোচনীখনৰ যোগেদি হাউছমেন আৰু বাদেৰৰ সৈতে বাৰ্লিন ডাডা আন্দোলনত অৰিহণা যোগায়। তেওঁ হ'ল এজন 'sad arch-moralist, a strange person whom life had knocked hard.' 'Der sprung aus der welt' হ'ল তেওঁৰ ডাডাবাদী উপন্যাস। ১৯২০ চনত জৰ্জ গ্ৰ'জ, ৰাউল হাউছমেন আৰু জন হাৰ্টফিল্ডে ডক্টৰ অট' বুৰ্চাৰ্ডৰ গেলেৰীত আন্তৰ্জাতিক ডাডা মেলা অনুষ্ঠিত কৰে। সেই মেলাত বিশ্বৰ বহুতো ডাডাবাদীৰ চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য, গীত, নৃত্য, নাটক, উপন্যাস, কবিতা আদি প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছিল। অধিবাস্তৱবাদী অট' ডিক্চেও (১৮৯১-) তাত চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰিছিল।

ক'ল'নতো মাৰ্কস আৰ্ণষ্টৰ নেতৃত্বত ডাডাবাদ গঢ় লৈ উঠে। আৰ্ণষ্টৰ দৃষ্টি পৰিছিল জাৰ্মান মধ্যযুগীয় কলা আৰু ৰোমাণ্টিচিজমৰ ওপৰত। তেওঁ সেইবোৰৰ ৰহস্যপ্ৰসূত, আশ্চৰ্যজনক আৰু ভয়ানক গুণবিশিষ্ট সমল আহৰণ কৰি তেওঁৰ কলাজসমূহত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ক'ল'ন গোষ্ঠীৰ আন কেইগৰাকী শিল্পী হ'ল জোহান্নেচ থিঅ'ডৰ বাগেলিড্, হেইনৰিখ হোৱেল, ফ্ৰাঞ্জ উইলহেম্ চেৱৰ্ট ইত্যাদি।

ডাডা আন্দোলন পেৰীতো বিয়পি পৰিল। ট্ৰিষ্টান জাৰা ১৯১৯ চনত জুৰিখৰপৰা পেৰীলৈ আহে। পল এলোৱাৰ্ড, চেৰ্গে চাৰ্চাউঁৰ, পল ডাৰ্মে, চেলিম আৰ্ণডিল্ড আদি কবি-চিত্ৰকৰসকলে এই আন্দোলনত যোগ দিয়ে। আনকি পাব্‌লো পিকাচো আৰু ৰবাট ডেলাউনীয়েও তেওঁলোকৰ কৰ্ম ডাডাবাদীসকলৰ লগতে প্ৰদৰ্শন কৰিছিল।

কবি আৰু বিমূৰ্ত চিত্ৰকৰ কাৰ্ট চুইটাৰ্চ (১৮৮৭-১৯৪৮) এগৰাকী জাৰ্মান ডাডাবাদী। তেওঁ মাৰ্জ (Merz) নামেৰে এক নতুন ফৰ্ম আৱিষ্কাৰ কৰিছিল।

পেলনীয়া বস্তু, বাছৰ টিকেট, মেৰিয়াবলৈ ব্যৱহৃত কাগজ আদি নানা বস্তুৰে তেওঁ কলাজ সৃষ্টি কৰিছিল। পশ্চিমীয়া ধ্রুপদী সংগীতজ্ঞ ৰেগ্‌নাৰৰ দৰেই চুইটার্চে কৈছিল, 'Merzesam tweltbild' (তেওঁৰ মার্জ পদ্ধতিৰ চিত্র, বেংকৰ পোষ্টাৰৰপৰা কলাজ কৰা Commerz and Private Bank আখৰকেইটাৰ Merz নামেৰে কলাজ পদ্ধতি) ৰীতিৰ মাজত কলা আৰু অ-কলাৰ (Non-Art) মাজত সংমিশ্রণ কৰাটোৱেই মোৰ শেষ ইচ্ছা।' তেওঁ মার্জবউ নামেৰে দুটা ডাঙৰ কলাজ গৃহ নির্মাণ কৰিছিল।

কিন্তু ডাডাবাদ বেছিদিন নিটিকিল। ডাডাৰ অতিমাত্র নৈৰাজ্যবাদী ভাব-ধাৰাই ইয়াক ধ্বংস কৰিলে। ইয়াৰ ধ্যান-ধাৰণাতে অধিবাস্তৱবাদ সঞ্চাৰিত হৈ উঠিল। মূলতঃ ডাডাবাদ অধিবাস্তৱবাদৰ অগ্রদূত। প্রায় সকলো ডাডা-বাদী শিল্পীয়েই অধিবাস্তৱবাদত যোগদান কৰে। ১৯২৩ চনৰ ৬ জুলাইৰ 'দাড়ীয়া অন্তৰ' (Soiree du coeur a barbe) প্রদর্শনীখনেই ডাডাৰ শেষ অনুষ্ঠান। সেইদিনাই প্রকৃততে ডাডাৰ শেষ অনুষ্ঠান।

বিমূর্ত কলা (Abstract Art)

অধিবাস্তৱবাদৰ সম্পর্কে কোৱাৰ আগতে কুৰি শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকৰ-পৰা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধলৈকে ইউৰোপত সৃষ্টি হোৱা বিমূর্তকৰণৰ সম্পর্কে কিছু কোৱা ভাল হ'ব। এই সময়তে কান্দিন্‌স্কী, পল ক্লী, মন্দ্রিয়ান, গিজ'-কমেটি, নউম গাবো, পেভচ্‌নাৰ, মালেভিচ্, লাৰিওভ্, বেন্ নিকলচন আদিয়ে বিমূর্ত কলাৰ জন্ম দিয়ে। জার্মান প্রকাশবাদ, ডাডাবাদ, ভৱিষ্যবাদ, কিউ-বিজম্, নব্য-মনচ্ছায়াবাদ আদিৰ সমলেৰে যদিও এই বিমূর্তকৰণ হৈছেগৈ, তথাপি যিসকল শিল্পীয়ে ইয়াৰ জন্ম দিছে আধুনিক বিমূর্ত শিল্পকলাৰ বিভিন্ন শৈলীসমূহৰ বিকাশত তেওঁলোকৰ অৱদান বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

কান্দিন্‌স্কী আৰু মন্দ্রিয়ানেই এইক্ষেত্রত প্রথম আগভাগ লৈছে। তাৰ-পাছতেই নাম ল'ব লাগিব পল ক্লীৰ। আনহাতে মার্চাল ডুচাঁপৰ কামো কম গুৰুত্বপূর্ণ নহয়। কান্দিন্‌স্কীয়ে সংগীতৰপৰা বিমূর্তকৰণ কৰিবলৈ প্রেৰণা পালে। সেয়ে তেওঁৰ শিল্পকর্মক গীতিধর্মী বিমূর্ত কলা বুলি কোৱা হয়। ১৯১০ চনত নানাধৰণৰ ৰেখা, বিন্দু ওচৰাওচৰিকৈ অংকণ কৰি তেওঁ গীতিধর্মী ছন্দোময় সজ্জা-বিন্যাস সৃষ্টি কৰে। ১৯১২ চনত চেকো-শ্লেভাকিয়াৰ কাপ্‌কাই সংগীতৰপৰা প্রেৰণা লাভ কৰি বিমূর্ত চিত্র আঁকে। ইয়াৰপূর্বেই পেৰীৰ ফ্রাঁচিচ্ পিকাবিয়াই ১৯০৮-৯ চনতে এলানি পানী-ৰঙৰ বিমূর্ত চিত্র অংকণ কৰিছিল। কিন্তু কান্দিন্‌স্কীকহে প্রথম বিমূর্ত চিত্রশিল্পী বুলি কোৱা হয়। ১৯১৩ চন মানতহে কান্দিন্‌স্কীয়ে সম্পূর্ণ বিমূর্ত চিত্রৰ ক্ষেত্রত দক্ষতা লাভ কৰিছিল। জ্যামিতিক আৰু জৈৱিক বিমূর্ত ফর্ম দুয়োবিধেই তেওঁ অংকণ কৰিছিল। এইক্ষেত্রত বউহাউছৰ কলা অনুষ্ঠানে যথেষ্ট অৱিহণা যোগায়। ক্লীৰপৰাও কান্দিন্‌স্কীয়ে কিছু শিক্ষা আহৰণ কৰিছিল। ক্লীয়ে ৰেখা আৰু ফর্মৰ ছন্দোগত সম্ভাৱনীয়তাৰ সম্পর্কে গভীৰ পৰীক্ষা কৰিছিল। দুয়োজন চিত্রকৰেই প্রকৃতিৰ অন্তৰালত লুকাই থকা অর্ন্তজগতখন উদ্‌ঘাটন কৰিবলৈ যত্নপৰ হৈছিল। তেওঁলোকে আধ্যাত্মিক আৰু পার্থিৱ দুয়ো বিষয়ৰ ওপৰত কৰা নতুন আলোকপাতেই পাছৰ বিমূর্ত শিল্পীসকলৰ চকু মেল খুৱাই দিলে।

১৯১৩ চনত লাৰিওভে মস্কোত 'ৰেয়নিজম্', ভ্লাডিমিৰ টাটলিনে 'কনষ্ট্রা-ক্টিভিজম্' সৃষ্টি কৰে। পেভচ্‌নাৰ ভাতৃদ্বয়ে এইধৰণৰ স্থানৰ গঠন (Space

construction) কৰিয়েই খ্যাতি লাভ কৰে আৰু পূৰ্ণ বিমূৰ্ত ভাস্কৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে। কলাঙ্গ ৰীতিৰ প্ৰভাৱতে ই গঢ়ি উঠে। তাঁৰ, কাঁচ, ধাতুৰ পাট আদিৰে এনেবোৰ কৰ্ম নিৰ্মাণ কৰা হয়। টাট্লিনে ১,৩০০ ফুট ওখ হাউলি থকা কুণ্ডলী গৃহ নিৰ্মাণ কৰিছিল। ১৯২০ চনৰ ফালে পেভচ্নাৰ ভাতৃদ্বয়ে মস্কোত সম্পূৰ্ণ বিমূৰ্ত ভাস্কৰ্য নিৰ্মাণ কৰে। কিন্তু ১৯২১ চনত ৰাজনৈতিক কাৰণত মস্কোত এই ৰীতি বন্ধ হয়, ফলস্বৰূপে পেভচ্নাৰ ১৯২৩ চনত পেৰীলৈ যায় আৰু গাবো ১৯৩২ চনত জাৰ্মানীলৈ যায়।

আনহাতে ৰাছিয়াতে ৰ'ডচেংকোৱে 'নিজ' অব্জে ক্টিভিজম্' আৱিষ্কাৰ কৰে। তাৰউপৰি লিথুনিয়াৰ ষ্টিছুলেনিছ্ আন এগৰাকী বিমূৰ্ত কলাৰ সৃষ্টিকৰ্তা। ইউৰোপৰ পূৰ্বেই ৰাছিয়াত বিমূৰ্ত ধাৰাসমূহৰ জন্ম হৈছে বুলি কলা-বুৰঞ্জীবিদসকলে স্বীকাৰ কৰিছে। এড্ৱাৰ্ড লুচি স্মিথে স্বীকাৰ কৰিছে, 'Many of the problems that have continued to preoccupy modern artists were first formulated in Russia during the years just before and just after the Revolution of 1917. কেৱল চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য জগততে নহয়, আইজেনষ্টাইন আৰু পোড্ভকিনে বোলছবি জগততো আলোড়ন তোলে। (উদাহৰণঃ 'ষ্ট্ৰাইক' আৰু 'বেটোলশ্বিপ পটেমকিন্') এলেক্সি গানে ১৯২০ চনত কৈছিল: "Our constructivism has declared unconditional war on art, for the means and qualities of art are not able to systematize the feeling of a revolutionary environment.

যি কি নহওক, কনষ্ট্ৰাক্টিভিজমেই কঠিন জ্যামিতিক বিমূৰ্ততাৰ জন্ম দিয়ে। সাম্প্ৰতিক কালৰ শিল্পীসকলো ইয়াৰ প্ৰভাৱমুক্ত হ'ব পৰা নাই। সত্তৰৰ দশকৰ নেডাৰলেণ্ডৰ চিত্ৰশিল্পীসকলৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰভাৱ অতি প্ৰকট। ১৯১৭ চনত পল ভান ডিকে চিয়াঁহীৰে এখন ব'ৰ্ডত ক'লা সমতল বং দি ছপা কৰি তাত ভাঁজ কৰা কাগজ লগাই 'Making a triangle out of a rectangle' অৰ্থাৎ 'এটা আয়তক্ষেত্ৰৰপৰা এটা ত্ৰিভুজৰ নিৰ্মাণ', শীৰ্ষক ছবিখনেই তাৰ প্ৰমাণ। ছবিখনত স্থান (space) মাত্ৰ তিনিটা ত্ৰিভূজেৰে বিন্যাসিত হৈছে। তাৰউপৰি ৰব্ ভান্ কনিংছ্ব্ৰুগ্গেনৰ কাগজত চিয়াঁহীৰে কৰা 'সমবাহু ত্ৰিভূজ' (Gelijkzijdige Driehock) ছবিখনত মাত্ৰ কিছুমান অসম্পূৰ্ণ চিয়াঁহীৰ আঁচেৰে এটা সমবাহু ত্ৰিভূজ অংকণ কৰিছে। ভাৰতীয় দৰ্শকৰ কাৰণে এনে ছবি

অৰ্থহীন, ৰসহীন। কিন্তু পশ্চিমীয়া শিল্পোদ্যোগৰ সৰ্বোচ্চ উন্নতিয়ে এজন চহৰীয়া শিল্পীৰ তথা তেনে সমাজৰ লোকৰবাবে এনে শিল্পকলা সহজ-সাধাৰণ কৰি তুলিছে।

সাম্প্ৰতিক কালত নেডাৰলেণ্ড যেনেকৈ জ্যামিতিক বিমূৰ্তকৰণত আগৰণুৱা, তেনেকৈ ১৯১৭ চনৰ 'দ্য ষ্টিজল্' গোষ্ঠী লেখত ল'বলগীয়া। মন্দ্ৰিয়ানেই (১৮৭২-১৯৪৪) এই গোষ্ঠীৰ কেন্দ্ৰীয় ব্যক্তি। ১৯১৪ চনৰপৰা ১৯১৮ চনলৈকে মন্দ্ৰিয়ান হলেণ্ডত (এতিয়াৰ নেডাৰলেণ্ড) থাকে। তেওঁ প্ৰকৃতিৰ মাজত থকা কঠোৰ জ্যামিতিক প্লাষ্টিকতাৰ উদ্ভাৱন কৰে। ফলস্বৰূপে তেওঁৰ কলাক 'নিঅ'-প্লাষ্টিচিজম্' বুলি কোৱা হ'ল। মন্দ্ৰিয়ানৰ চিত্ৰ সমতল বা ফ্লেট। কেনভাচৰ ইমূৰৰপৰা সিমূৰলৈকে দুডাল-এডাল সমতল ৰঙৰ ফিটাৰে কেনভাচখনত বিভাজন কৰে। কেতিয়াবা দীঘে দীঘে, কেতিয়াবা দীঘে-পথালিয়ে। ১৯৩৭ চনত তেওঁ 'প্লাষ্টিক আৰ্ট এণ্ড পিঅ'ৰ প্লাষ্টিক আৰ্ট' নামেৰে এখন গ্ৰন্থ ৰচনা কৰে। আনহাতে ইংৰাজ চিত্ৰকৰ বেন্ নিকলচন্ (১৮৯৪-) কিউবিজম্ আৰু মন্দ্ৰিয়ানৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ এবিধ জ্যামিতিক বিমূৰ্ত চিত্ৰ কৰে।

১৯৩০ চনত চিভ'ফৰ আৰু টৰেচ গাৰ্চিয়াই পেৰী মহানগৰীত এখন বিমূৰ্ত প্ৰদৰ্শনী আন্তৰ্জাতিক ভিত্তিত আয়োজন কৰে। ইয়াতেই Abstraction Creation Group ৰ জন্ম হয়। ১৯৪৬ চনত পেৰীত পুনৰ পিকাবিয়াৰ নেতৃত্বত বিমূৰ্ত শিল্পই মূৰ দাঙি উঠে। চেলঁ দ্যা নোভেলত এহাজাৰমান বিমূৰ্ত চিত্ৰ প্ৰদৰ্শিত হয়। এক নতুন প্লাষ্টিক সত্যতাৰ সন্ধানত তেওঁলোক অগ্ৰসৰ হৈছিল।

আমেৰিকাতো গালাটিনে 'গেলেৰী অব লিভিং আৰ্ট' আৰু বেৰেনচ্ ৰিবই 'মিউজিয়াম অব নন্ অব্জেকটিভ্ পেইণ্টিং' গেলেৰী প্ৰতিষ্ঠা কৰি বিমূৰ্ত কলাৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰিবলৈ ধৰে। তথাপিও ই বিশেষভাৱে গা-কৰি উঠিব নোৱাৰিছিল। মেৰিণ, মেক্স ৱেবাৰ আদি আছিল অগ্ৰণী। ১৯১৩ চনত নিউইয়ৰ্কত হোৱা পিকাচো, ব্ৰাক, ডুচাঁপ, মাটিচ আদিৰ চিত্ৰৰ 'আৰমৰী শ্ব'য়ে আমেৰিকাত বিমূৰ্ত শিল্পত কিছু প্ৰভাৱ পেলায়। বিশেষকৈ ডুচাঁপৰ চিত্ৰসমূহে। লাহে লাহে আমেৰিকাত বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদৰ জন্ম হয়। বিশেষকৈ ১৯৪০ চনত মন্দ্ৰিয়ানে আমেৰিকাত বিমূৰ্ততাৰ প্ৰভাৱ ৰাককৈয়ে পেলায়।

এনেদৰে অৱয়ৱহীন (Non-figurative) বিমূৰ্ত শিল্পকলা সাম্প্ৰতিক কাললৈকে প্ৰৱৰ্তিত হৈ আছে। মানুহে যিমানেই জৈৱিক বা অজৈৱিক বস্তুৰ বাস্তৱ চিত্ৰ নাআঁকক, প্ৰাচীনকালৰেপৰাই স্থান, ৰং, ৰেখা, ফৰ্মৰ খেলা কৰি এক বিশুদ্ধ নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ লাভ কৰি আহিছে আৰু হয়তো মানৱ জীৱন থাকে মানে এনে আনন্দ থাকিবই, তেতিয়ালৈকে বিমূৰ্ত শিল্পকলা জীয়াই থাকিব।

শিল্পকলা এক অন্তঃ স্বজ্ঞাজাত শক্তিৰ চাক্ষুস প্ৰকাশ। অতিমাত্ৰা স্বইচ্ছাৰে স্বপ্ৰণোদিতভাৱে শিল্পকলাৰ বহিপ্ৰকাশ কৰিলে, এক অৱচেতন মনে ইয়াত কাম কৰে। ফলস্বৰূপে মানুহে ফৰ্ম-ৰং-ৰেখাৰ অৰ্থাৎ মণ্ডনৰ এক বিমল আনন্দ পায়। প্ৰত্যক্ষভাৱে জীৱনৰ লগত ইয়াৰ প্ৰয়োগিক সম্পৰ্ক নাথাকিলেও আনুভূতিক জগতক ই পৰিচালনা কৰে। সেয়েহে মানুহে প্ৰতীক আৰু ইংগিতৰ যোগেদি কথাও কয়। মানুহে অতীত কালৰেপৰা বাচনবৰ্তনত বিমূৰ্ত মণ্ডনধৰ্মী চিত্ৰ আঁকি আহিছে। গতিকে বিমূৰ্ততা যদিও অৱয়ৱহীন-অবাস্তৱ, তথাপিও ইয়াৰ মাজতেই আছে বাস্তৱতা। সেইকাৰণে আধুনিক শিল্পীৰ চিত্ৰত বিমূৰ্ততা আহিলেও সেই বিমৰ্ততা গভীৰতৰ হ'ব, যদিহে তাত জীৱনৰ গভীৰ প্ৰজ্ঞা অৰ্ন্তনিহিত হৈ থাকে। সেইবাবেই আজি কান্দিনস্কী আৰু ক্লীৰ বিমূৰ্ত চিত্ৰ অমৰ, চিৰপ্ৰোজ্জ্বল, চিৰ আনন্দপ্ৰদায়িনী।

অধিবাস্তৱবাদ (Surrealism)

অধিবাস্তৱবাদ কেৱল চিত্ৰকলাৰে এটা আন্দোলন নহয়, ই এটা সৰ্বাত্মক আধ্যাত্মিক আন্দোলন। ডাডাবাদীসকলে তথাকথিত সামাজিক অনুষ্ঠানৰ বিৰুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা কৰা, উপযোগিতা আৰু যুক্তিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি গঢ়ি উঠা ধ্যান-ধাৰণাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহৰ অগ্নি জ্বলাই তোলাৰ দৰেই ইয়ো সমাজৰ অনৈতিকতা, অৰাজকতা, অবিচাৰৰ প্ৰতিবাদ জনাই মানুহৰ অন্তৰৰ আমূল পৰিৱৰ্তন সাধিবলৈ এক ঘনীভূত আন্দোলনৰ সৃষ্টি কৰিলে। এলান্ধুকলীয়া অৰ্থনৈতিকতাবাদ আৰু বৌদ্ধিক প্ৰমূল্যসমূহৰ ধ্বংস কৰিবলৈ অধিবাস্তৱবাদীসকল যুদ্ধত জঁপিয়াই পৰিল। কাৰাৰুদ্ধ হৈ থকা মানৱীয় চিত্তৰ সৰ্বদিশৰ মুক্তিৰ হকে এক সোণালী পথৰ সন্ধান দিবলৈ, নতুন সজাগতা সৃষ্টি কৰিবৰ উদ্দেশ্যে তেওঁলোক আগবাঢ়িল। চিগমণ্ড ফ্ৰয়েড্ হৈ পৰিল তেওঁলোকৰ পথ প্ৰদৰ্শক।

অধিবাস্তৱবাদী শিল্পীসকলক সক্ৰিয়ভাৱে বিশেষ অনুপ্ৰেৰণা যোগোৱাত কবি এপ'লিনিয়েৰ অগ্ৰণী আছিল। তেওঁৰ মতে আন আন অধিবাস্তৱবাদী কবিসকলেও এনে এখন বিশ্বৰ ৰহস্য বিস্মৃতিৰ গৰ্ভত নিলিপ্ত হোৱা প্ৰতীকি ভাষাৰে যাৰ অস্তিত্ব স্বপ্ন, ৰূপকথা, উপাখ্যান, পৌৰাণিক-কাল্পনিক কথাৰ মাজত ব্যাপ্তমান—তাৰ সন্ধান মানুহক দিবলৈ উঠি-পৰি গৱেষণা কৰিবলৈ ধৰিলে। চিত্ৰকৰসকলেও মানুহৰ মনোজগতত গোপনে লুকাই থকা অদৃশ্যগত নিসৰ্গসমূহৰ বাস্তৱিকৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। কবি-চিত্ৰকৰসকল যেন এক অজান ৰহস্যপ্ৰসূত ৰাজ্য জয় কৰিবলৈ সাজু হ'ল। কবি-শিল্পীসকলে তেওঁলোকৰ অৱচেতন জগতৰ গভীৰতম্ কোণৰপৰা নিগৰি অহা ক্ষুদ্ৰতম ভাষাটিও শব্দ আৰু কৰ্মেৰে দৃশ্যমান কৰিবলৈ ধৰিলে। অধিবাস্তৱবাদৰ জন্মদাতা আদ্ৰেঁ ব্ৰেঁটই তেওঁলোকৰ দ্বিতীয় ইস্তাহাৰত তাকেই অকপটভাৱে ঘোষণা কৰিছে: 'The idea of Surrealism simply leads to the complete recuperation of our physic strength by a means of which is no less than giddy descent into ourselves, the systematic illumination of hidden places and gradual blackout of other places, the perpetual walk in the midst of forbidden regions.'

এই অচেতন জগতৰ ৰহস্যসমূহ আৱিষ্কাৰ কৰি তাৰ তাৎপৰ্য, কৰ্ম আৰু বাৰ্তা মানুহৰ মাজত বিলোৱা আৰু শেষত মানুহৰ জীৱনৰ লগত ইয়াৰ বাস্তৱ সংযোগ ঘটোৱা তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য। আন্দ্ৰে ব্ৰেঁট (১৮৯৬-১৯৬৬) আৰু তেওঁৰ সহযোগীসকলে আশা কৰিছিল যে এদিন হয়তো সপোনেই মানুহৰ ভাগ্য নিৰ্ণয় কৰিব। ফ্ৰয়েডৰ আৱিষ্কাৰসমূহেই তেওঁলোকক এইদৰে ভাবিবলৈ অধিক প্ৰেৰণা যোগালে। অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ প্ৰথম ইস্তাহাৰত ব্ৰেঁটই ঘোষণা কৰিছিল—'মই বিশ্বাস কৰোঁ। স্বপ্ন আৰু বাস্তৱৰ দুটা সমাহাৰৰ ওপৰত যেন দুয়োটাৰ মিশ্ৰণ হৈ এদিন এক প্ৰকৃত বাস্তৱতা অৰ্থাৎ এক অধিবাস্তৱতাৰ সৃষ্টি হ'ব, যাক জয় কৰিবলৈ মই দেহে-কেহে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিব লাগিছোঁ।'

অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰনো কি, তাৰ সংজ্ঞা দিবলৈ গৈ ব্ৰেঁটই ১৯২৮ চনত তেওঁৰ 'অধিবাস্তৱবাদ আৰু চিত্ৰকলা' নামৰ গ্ৰন্থখনত কৈছে যে এনে চিত্ৰকৰ্ম এক 'বিশুদ্ধ অৰ্ন্তৱৰ্তী আদৰ্শ'ৰ মডেলৰপৰা উদ্ভূত হয়। এই বিশুদ্ধ আভ্যন্তৰীণ আদৰ্শৰ কথা বুজাবলৈ তেওঁ পিকাচো, দ্য চিৰিক' আৰু টাংগাইৰ চিত্ৰকৰ্মৰ উদাহৰণ দিছে। ই অনন্ত সীমাহীন, স্বপ্নালু, নিদ্ৰালু চিত্ৰকল্প, 'সক্ৰিয় জাগ্ৰত কল্পনা' আৰু 'বিশুদ্ধভাৱে গ্ৰাফিক্ অন্তঃপ্ৰেৰণা'ৰ পৰা উদ্ভূত হয়। পিকাচো-ব্ৰাকৰ কিউবিক চিত্ৰবোৰত এই আদৰ্শৰ বাহ্যিক ৰূপৰ আবেগ সম্পূৰ্ণ ভাঙি দি আৰু আভ্যন্তৰীণ সত্ত্বা উত্থাপন কৰিব বিচৰা বাবে হয়তো ব্ৰেঁটই তেওঁলোকৰ কৰ্মত 'purely inner model'ৰ উঁহ বিচাৰি পাইছিল।

১৯৩৫ চনত প্ৰে'গত দিয়া 'বস্তুৰ অধিবাস্তৱ অৱস্থা' নামৰ এলানি বক্তৃতাত ব্ৰেঁটই আভ্যন্তৰীণ আদৰ্শক 'আভ্যন্তৰীণ চিত্ৰকল্প' অথবা 'বিশুদ্ধ মনোগত চিত্ৰকল্প' বুলি অভিহিত কৰি অধিবাস্তৱবাদৰ প্ৰকৃত সংজ্ঞা নিৰ্ণয় কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। অৱশ্যে আভ্যন্তৰীণ আৰু বাহ্যিক— এই দুটা কথাৰ মাজত তেওঁ কঠিন সীমাৰেখা উঠাই দিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল এক দ্বন্দ্বাত্মক প্ৰক্ৰিয়াৰে। ইয়াৰবাবে তেওঁ মনোগত চিত্ৰকল্প আৰু বাহ্যিক উপলব্ধিৰ (perception) মাজত পৰস্পৰৰ নিৰ্ভৰশীলতাৰ কথা উনুকিয়াই দিয়ে। এইদৰে তেওঁ উপলব্ধি আৰু কল্পনা—এই দুটা বিপৰীত শব্দৰ (term) মাজত যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰে। 'বহিউপলব্ধিৰপৰা সম্ভূত হৈ চাক্ষুস অৱস্থাপ্ৰাপ্ত নোহোৱাকৈ কোনো অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰে মুক্ত-ভাৱে সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। অসংলগ্ন হৈ থকা মৌলিক উপাদানসমূহ

মাত্ৰ পুনৰ গঠন কৰাটোহে ইয়াৰ দায়িত্ব।' এই সূত্ৰই হৈ পৰিল অধিবাস্তৱ-বাদী চিত্ৰৰ মূল কথা। চিত্ৰ, ড্ৰইং, কলাজ আৰু অন্যান্য কৰ্মসমূহত ইয়াৰ প্ৰয়োগ পূৰ্ণমাত্ৰাই চলিল।

ওপৰোক্ত আদৰ্শৰে আপ্লুত হোৱা ৰ্ফম ৰূপায়ণ কৰ্ম অথবা বাস্তৱিকৰণত এক ৰৈখিক বা 'গ্ৰাফিক্ স্বতঃস্ফুৰ্ততা'ই (Graphic automatism) কাম কৰে। ব্ৰেঁটই এই পদ্ধতিক বুজাবলৈ গৈ কৈছে যে শিল্পীয়ে পূৰ্ব-পৰিকল্পিত ধাৰণাৰে ইচ্ছাকৃত কৰ্ম নকৰে, তুলিকাৰ টানবোৰ পূৰ্বৰে শিল্পীৰ মনত দৃশ্যগত নহয়, এক আভ্যন্তৰীণ মনোগত জগতৰ তাড়ণাত স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে শিল্পীয়ে অংকণ কৰে।

যদিও ব্ৰেঁটই এইদৰে ৰৈখিক স্বতঃস্ফুৰ্ততা, অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য বুলি কৈছিল অধিক সংখ্যক অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰত ইয়াৰ সত্যতা বৰ্তি নাথাকিল, আনকি মিৰ', মেচঁ, আৰ্প, মাটা আদিৰ চিত্ৰতো পূৰ্বচিন্তিত ধাৰণা আৰু ইচ্ছাকৃত কৰ্মৰ সমাহাৰ ঘটিছিল।

অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত ৰৈখিক স্বতঃস্ফুৰ্ততাৰ বাহিৰেও 'মনো-গত স্বতঃস্ফুৰ্ততা' (Psychic automatism) ই কাম কৰিছিল। প্ৰজ্ঞা আহৰণৰ বাবে কৰা ধ্যানৰ মুহূৰ্তত অৱচেতন জগতৰপৰা এক স্বপ্নাবিষ্ট চিত্ৰকল্পই শিল্পীৰ মনোজগতত ক্ৰিয়া কৰে আৰু ইয়াৰ ফলতেই আকাৰ-সমূহে চিত্ৰত বাস্তৱৰূপ পায়। পাছৰ বৈশিষ্ট্যটোত অৱশ্যে ব্ৰেঁটই অত্যা-ধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাছিল। এই বৈশিষ্ট্যই তেওঁৰ মতে 'trompe l'ocil' পদ্ধতিৰ ৰূপ লয় আৰু সেয়ে ইয়াৰ দুৰ্বলতাৰ কথা তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছিল।

যি কি নহওক, স্বপ্নইযে বহুতো অধিবাস্তৱবাদী শিল্পীৰ কৰ্মত অৱি-হনা যোগাইছিল সি নিৰ্ঘাৎ সত্য। অধিবাস্তৱবাদী মেক্স আৰ্নষ্ট-এ নিদ্ৰালু চিত্ৰকল্প (hypnagogic images), চেলভেডৰ ডলিয়ে জাগ্ৰত স্বপ্ন, ডেল্ভাক্স-এ স্বপ্নৰ অভিজ্ঞতাৰ সংমিশ্ৰণ কৰি এক স্বপ্নময় পৰিবেশ আদিৰ-পৰা অনুপ্ৰেৰণা বা প্ৰজ্ঞা লাভ কৰিছিল। কিন্তু সম্পূৰ্ণ ৰাত্ৰিস্বপ্নৰ এক চিত্ৰণ তেওঁলোকে কৰা নাছিল। অৱশ্যে চিৰিকোৰ কৰ্মত সম্পূৰ্ণ ৰাত্ৰিস্বপ্নৰ ঘটনাৰ আভাষ পৰিস্ফুট হৈ উঠিছিল।

মনকৰিবলগীয়া কথা যে অধিবাস্তৱবাদৰ জন্মদাতা আঁন্দ্ৰে ব্ৰেঁট নিজে এগৰাকী ডাক্তৰ আছিল আৰু প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ সময়ত মানসিক ৰোগীসকলৰ

সেৱা কে'ঁতো ফ্ৰয়েডৰ অৱচেতন তত্ত্বসমূহ অধ্যয়ন কৰে আৰু তাৰ ওপৰত গৱেষণা কৰে। ইয়েই তেওঁৰ অধিবাস্তৱবাদৰ তত্ত্ব নিৰ্ধাৰণত সহায় কৰে।

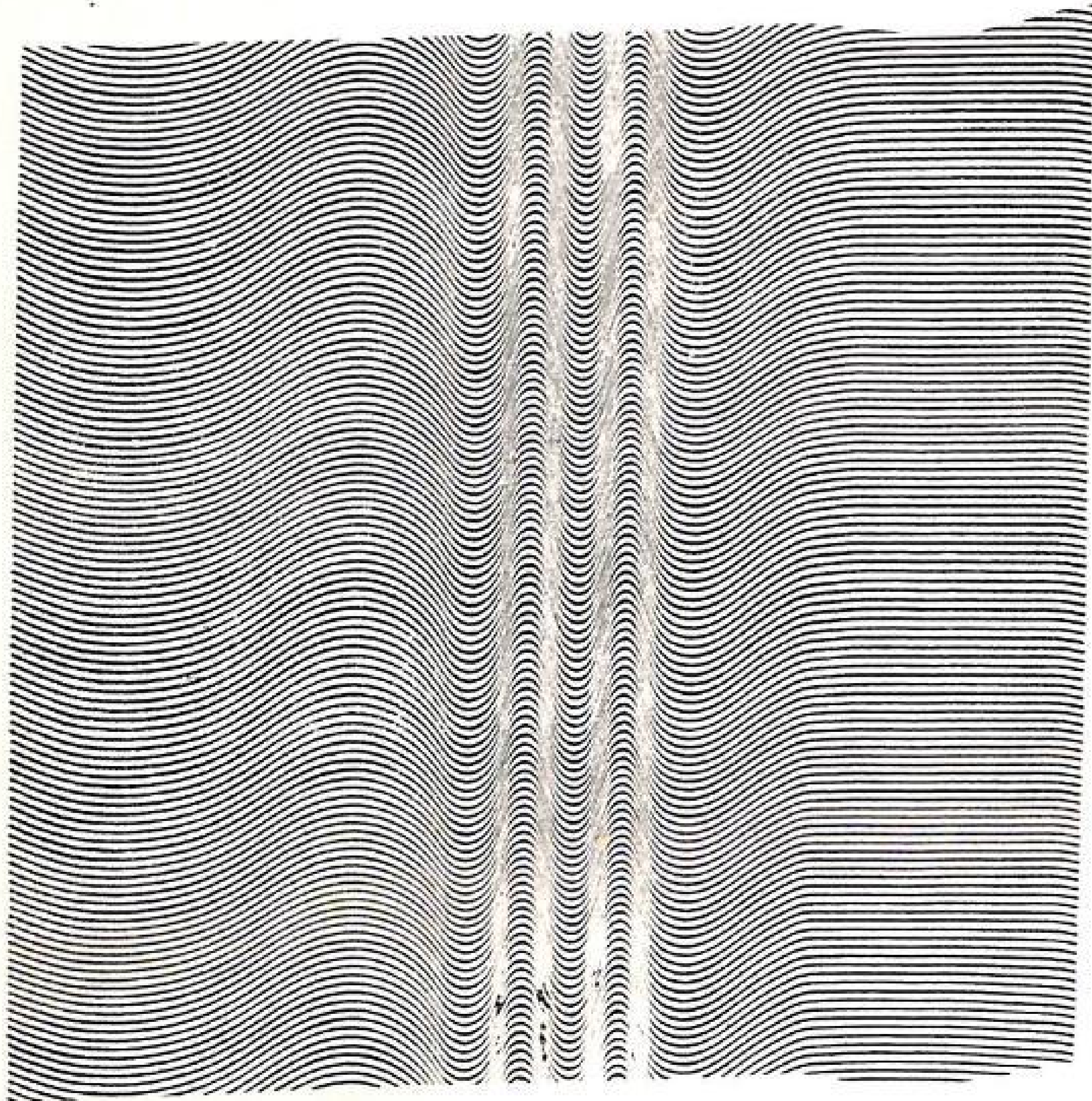
যদিও ১৯২৫ চনতহে আঁদ্ৰে ব্ৰেঁটই পেৰীত অধিবাস্তৱবাদৰ জন্ম দিয়ে, তথাপি ইয়াৰ বীজ একেদিনাই অংকুৰিত হোৱা নাছিল। ইয়াৰ পূৰ্বৰ পথ প্ৰদৰ্শক বিচাৰি পূৰ্ব ৰোমাণ্টিক যুগৰ চুইজাৰলেণ্ডত জন্মগ্ৰহণ কৰা ইংৰাজ চিত্ৰকৰ হেনৰি ফুচেলীৰ (১৭৪১-১৮২৫) কথা ক'ব লাগিব। ভয়াবহতা আৰু বেদনাকাতৰ অনুকম্পাসম্বলিত, নাটকীয়ভাৱে মানৱীয় ধৈৰ্যশীলতাৰ কল্পনাক তেওঁ চিত্ৰৰূপ দিছিল। বেণেচাঁ যুগৰ পাছত সম্পূৰ্ণ হেৰাই যাব খোজা স্বপ্নজাত প্ৰজ্ঞাৰ পুনৰ প্ৰৱৰ্তনেই আধুনিক শিল্প-কলালৈ ফুচেলীৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ অৱদান। ইউড' চি মেঁচনৰ ১৯৫১ চনত ৰচিত 'দ্য মাইণ্ড অব হেনৰি ফুচেলী' গ্ৰন্থখনত কৈছে, 'One of the most unexplored regions of art is dreams.' ফুচেলীয়ে উপলব্ধি কৰিছিল যে মানুহৰ মনত এখন ব্যাপ্ত পশ্চাৎভূমিৰ অস্তিত্ব বৰ্তমান। অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ লক্ষ্য আছিল এই পশ্চাৎভূমিৰ আৱিষ্কাৰ কৰা। জাৰ্মান প্ৰকাশবাদী এডভাৰ্ড মুংখ আৰু ক্লিংগাৰৰ চিত্ৰত ফুচেলীৰ এই সমলবোৰ পৰিলক্ষিত হয়। বহু সমালোচকে মুংখক চিত্ৰকলাৰ ফ্ৰয়েড বুলি অভিহিত কৰে। জাৰ্মান প্ৰকাশবাদত মুংখৰ শিল্পকৰ্মৰ আভ্যন্তৰীণ গুণবিশেষতাৰ কথা কৈ অহা হৈছে। আওপকীয়াকৈ মুংখ আৰু ক্লিংগাৰৰ মাজেদিয়েই ফুচেলীৰ প্ৰভাৱ অধিবাস্তৱবাদীসকললৈ বাগৰি আহে।

ফুচেলীৰ প্ৰায় অৰ্ধ-শতাব্দীৰ পাছত কবি ভিক্টৰ হিউগ'ই কবিতাৰ লগে লগে কিছুমান স্কেচ্ আৰু চিত্ৰাংকণ কৰিছিল। সম্পূৰ্ণ স্বপ্নৰপৰা পোৱা 'এক অৱচেতন মুহূৰ্তত' এনে স্কেচ্‌বোৰৰ সৃষ্টি কৰিছিল বুলি তেওঁ বোডলেয়াৰলৈ লিখিছিল। ব্ৰেঁটৰ ৰৈখিক স্বতঃস্ফুৰ্ততা অৰ্থাৎ গ্ৰাফিক অট'মিজম্ আৰু স্বপ্নগত প্ৰজ্ঞা দুয়োটাৰেই প্ৰাথমিক অৱস্থা হিউগ'ৰ চিত্ৰ-সমূহত পৰিলক্ষিত হৈছিল। তেওঁৰ চিত্ৰসমূহত আছিল চকু এটা তৰাৰ মাজলৈ সোমাই যোৱা, ভেঁকুৰ উদ্ভিদে বিৰাট আকাৰ ধাৰণ কৰা, দৈত্যকায় স্বপ্নমানৱ বা অচিন জীৱ আদিৰ দৃশ্য।

আঁদ্ৰে ব্ৰেঁটক যোল বছৰ বয়সত অৰ্থাৎ ১৯১৪ চনত পেৰীৰ একুলে দ্য বুয়া অৱিৰ শিক্ষক গোস্তাভ্ মৰো (১৮২৬-১৮৯৮)ৰ চিত্ৰসমূহ দেখি



মৰিচ দ্য ভ্লামিংক 'ভিলেজ ষ্ট্ৰীট'



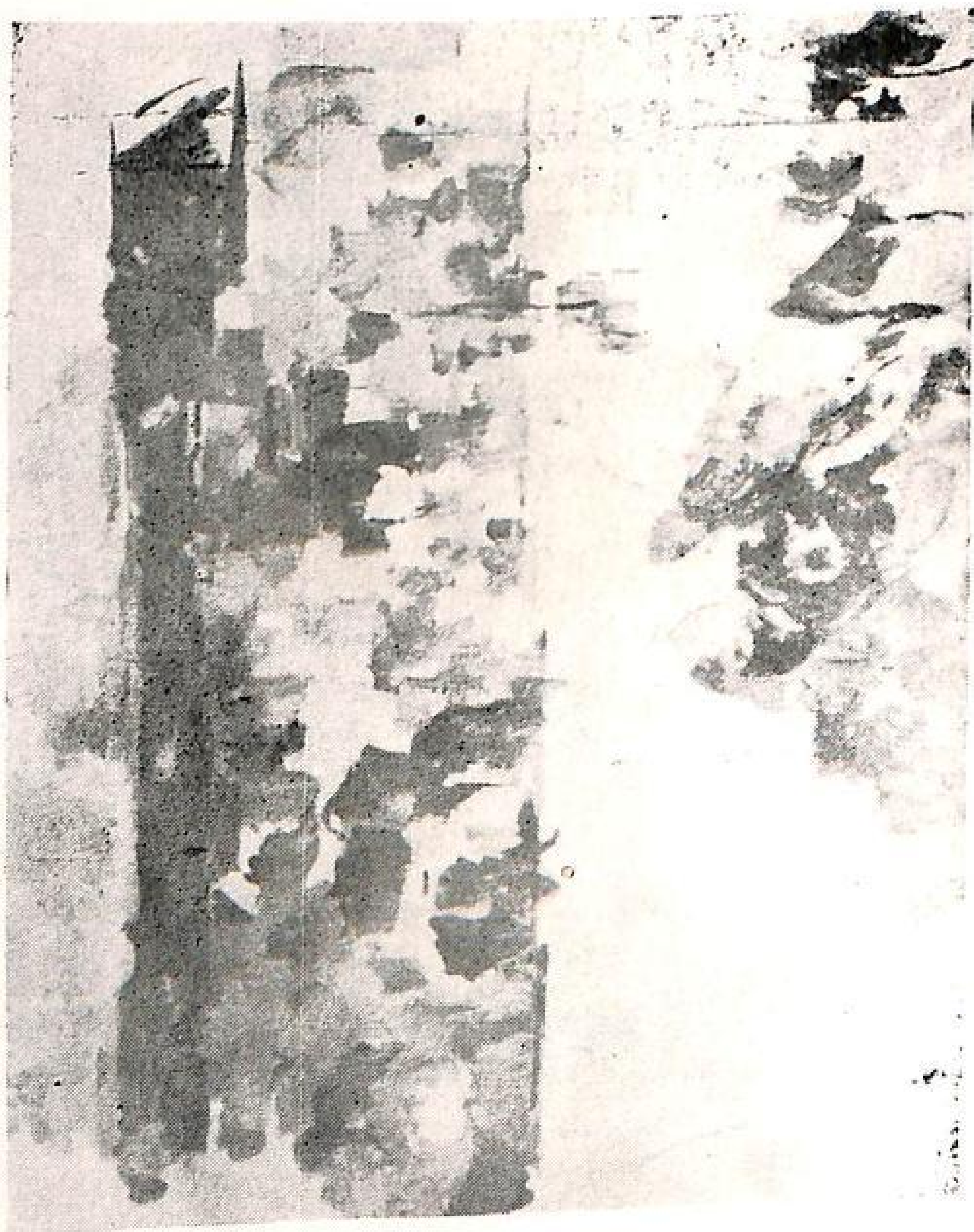
ব্ৰিগেট ৰিলে 'কাৰেণ্ট'



এড্‌ভাৰ্ড্ মুংখ 'চিএঃৰ'



হেনৰী মাটিচ্ছ 'দ্য ব্লু নুড্'



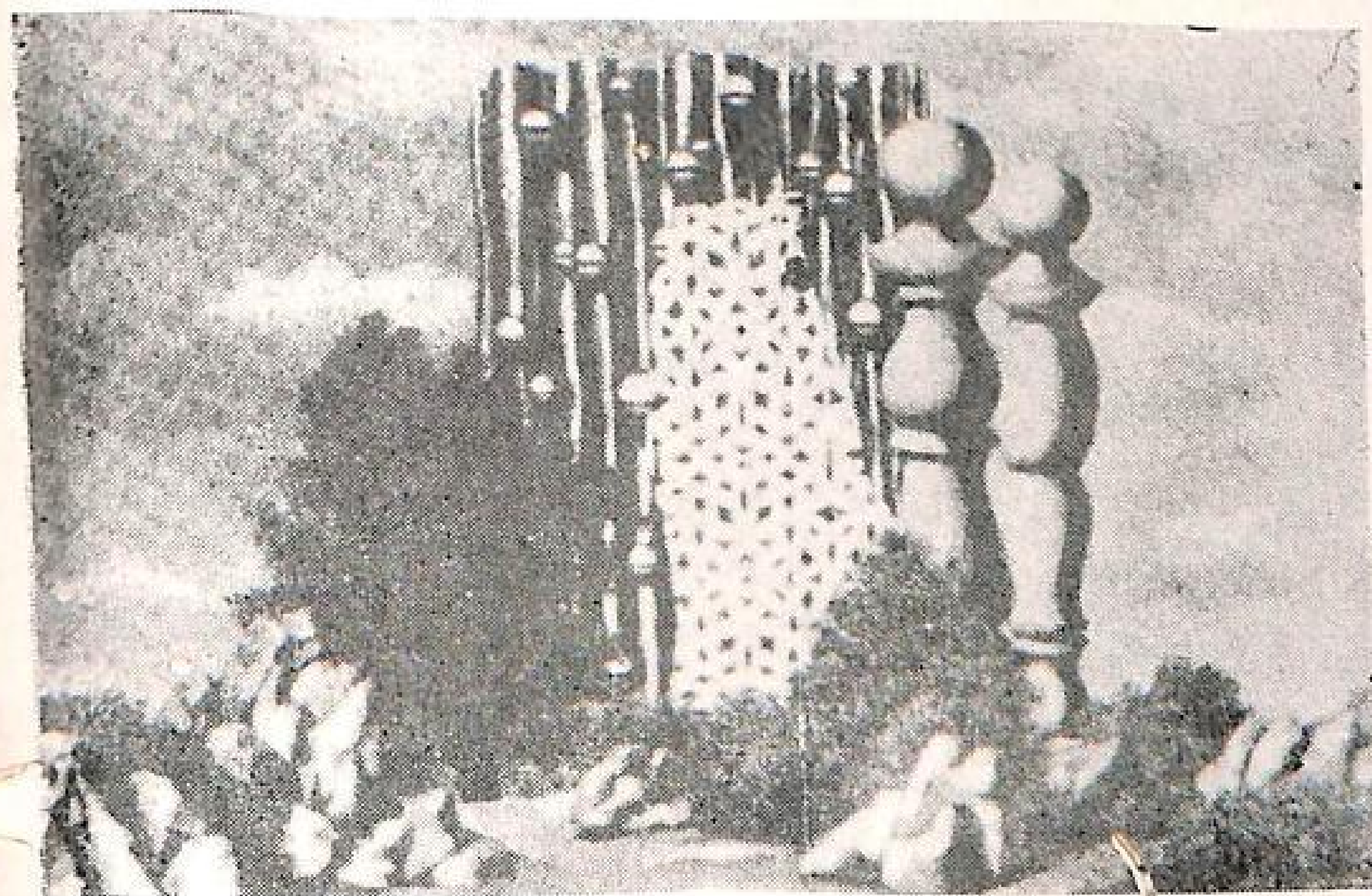
পল ক্লেজাঁন 'লা জাতিঁ দ্য ব'ত'



রয় লিচটেইন্‌চেন 'হ:ম'



ফিলিপ পীয়ের্লষ্টেইন 'রিক্লাইনিং নুড'



রেঃণ মেগ্রিট্ 'দ্য 'এনানচিয়েশ্যন'

পাব্লো পিকাচো 'ৱমেনচ্ হেড'



জেকচন পলক 'নাম্বাৰ ফাইব্'



অৰজ্ক' 'জাপাটিষ্টাচ'



পল গগাঁ 'দ্য মুন এণ্ড দ্য আর্থ'



ভান গগ্ 'লা পিয়েৰে টেংগুই'

সেইসমূহৰ অধিবাস্তৱিক গুণত অভিভূত হৈ পৰে। মৰোৰ উপাখ্যানমূলক অৱচেতন জগতৰ জীৱন্ত চিত্ৰসমূহৰ (উদাহৰণ- চেণ্ট এন্থনীৰ প্ৰলোভন) বৰ্ণ আৰু ফৰ্মৰ মুক্তক ছন্দোময়তা আৰু বৰ্ণাত্মক সজ্জা-বিন্যাসে গীতি-ধৰ্মী বিমূৰ্ততা তথা বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদৰ পথ প্ৰদৰ্শন কৰিছে।

আন এগৰাকী চিত্ৰকৰ অডিলন ৰেডঁ (১৮৪০-১৯১৬) ৰ মানুহৰ মূৰলগা উদ্ভিদ, অকলশৰীয়া ফুলগজা চকু, কেণ্টৰ, স্বপ্নালু কল্পনা আদি কল্পলোক চিত্ৰৰপৰাও অধিবাস্তৱবাদীসকলে উপাদান আহৰণ কৰে। অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ 'লাইট হাউচ্' মধ্য ইউৰোপৰ আৰ্লফ্ৰেড কুবিনৰ স্বপ্নাবিষ্ট প্ৰতীকি চিত্ৰবোৰ অধিবাস্তৱবাদী। এগৰাকী মাইকী মানুহৰ মূৰটো দুটা সাপ হৈ যোৱা ছবিখনেই তাৰ প্ৰমাণ। কুবিনে তেওঁৰ 'Die andere Seite' (১৯০৯) উপন্যাসখনত লিখিছে, 'স্বপ্নবোৰে মোৰ আত্মা একেবাৰে গ্ৰাস কৰিব ধৰিছে। সিবিলাকৰ মাজত মই যেন হেৰাই গৈছোঁ। প্ৰতিনিশাই কিছুমান ঘটনা যেন সংঘটিত হয় আৰু মোৰ বিশ্বাস এই স্বপ্নৰ ঘটনাবোৰেই যেন প্ৰকৃততে মোৰ পূৰ্বপুৰুষৰ অভিজ্ঞতা। তেওঁলোকে ভোগ কৰা মনোজাগতিক আকস্মিক আৱেগসমূহ যেন তেওঁলোকৰ শৰীৰৰ অংগ-প্ৰত্যংগত লিপিত হৈ আছে আৰু সেয়া যেন মোৰ মনৰ মাজলৈ ভাঁহি ভাঁহি সোমাই আহিছে। আকৌ কোনো কোনো স্বপ্নত মো মই জন্তুলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ যাওঁ।' এনে ভাৱধাৰাই সমূহ অধিবাস্তৱবাদীৰ মনোজগতত কিছুপৰিমাণে ক্ৰিয়া কৰে।

বহু কলা বুৰঞ্জীবিদে হিৰনিমাচ্ বস্ক (১৪৫০-১৫১৬), গিউচেপ্পি আৰ্কিমবল্ডি (১৫২৭-১৫৯৩), গয়া আদিৰ লগতো অধিবাস্তৱবাদৰ মূল সূত্ৰ বিচাৰি পায়।

আনহাতে চিৰিক'কো অধিবাস্তৱবাদৰ মুখ্য বাহক বা আভাঁ লা লেটাৰ্ (avant la lettre) বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। বহিজগতৰ বস্তুৰ লগত সাদৃশ্য থাকিলেও যেন চিত্ৰৰ বিষয়বস্তুৰ বাস্তৱৰ লগত কোনো সাদৃশ্য নাই, যেন এক ঐশ্বৰিক আভাইহে ছবিখন জ্যোতিষ্মান কৰি তুলিছে। এনে এক চিত্ৰৰ যোগেদিয়েই তেওঁ অধিবাস্তৱবাদী ছবিসমূহলৈ এক ভ্ৰান্তি (illusion) কঢ়িয়াই আনে। চিৰিকোৰ ভ্ৰান্তিৰ লগে লগে ডাডাবাদৰ প্ৰতি-প্ৰতিশিল্পকলা গুণ, কলাজ, পূৰ্বনিৰ্মিত বস্তু, ফ্ৰ'টেজ (frctage), স্বতঃস্ফূৰ্ত চিত্ৰাংকণ আদি অপৰম্পৰাগত পদ্ধতিবোৰে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ

—১

কৰে। ডুচাঁপ, পিকাবিয়াৰ কৰ্মবোৰ অধিবাস্তৱবাদৰ ওচৰ সীমা পালেগৈ। আনহাতে আৰ্পই, হাঁচ আৰ্প আদিৰ কৰ্মবোৰ সম্পূৰ্ণ অধিবাস্তৱবাদী হৈ পৰিল।

ব্ৰেটঁই ১৯১৩ চনৰপৰা সৃষ্টি কৰা ডুচাঁপৰ ডাডাবাদী কৰ্মসমূহক যান্ত্ৰিক কৰ্ম বুলি অভিহিত কৰে। ডুচাঁপে শিল্পকলাৰ নন্দনতাত্ত্বিক দিশটো উলংঘা কৰি এক নতুন মূল্যায়ণ কৰিব খোজে আৰু একপ্ৰকাৰৰ প্ৰতি-প্ৰতিশিল্পকলাৰ সৃষ্টি কৰে। বিজ্ঞানৰ দিশটোতহে ডুচাঁপে অধিক গুৰুত্ব দিয়ে আৰু শেষত সংগ্ৰথন বিমূৰ্ত কলাৰ সৃষ্টিৰ পথ সুগম কৰি দিয়ে। পিকাবিয়াইয়ো ১৯১৫ চনত ডুচাঁপৰ লগত যান্ত্ৰিক বস্তু সৃষ্টি কৰাত যোগ দিয়ে। আৰ্পইৰ চিত্ৰতো মানুহ আৰু যন্ত্ৰৰ সমন্বয় ঘটে। আৰ্পইে আখৰৰ মডেলিং কৰি ছাঁৰ সংযোগেৰে স্থাপত্যিক চিত্ৰ অংকণ কৰে। অধিবাস্তৱবাদলৈ এওঁৰ প্ৰধান অৱদান হ'ল ফ্ৰ'টেজ।

ফ্ৰ'টেজ অতি সাধাৰণ-সহজ পদ্ধতি। সাধাৰণতে কাগজ এখিলাৰ তলত পইছা এটা পেলাই ওপৰত কাঠ পেন্সিলেৰে আঁকি দিলে পইছাটোৰ সম্পূৰ্ণ নক্সা কাগজখিলাত ওলাই পৰে। এইদৰে নিম্ন ৰিলিফ থকা যি-কোনো বস্তুৰ ওপৰত কাগজ বা কেনভাচ্ পেলাই হেঁচি ৰং ঘঁহি দিলে যি সাঁচ বহে, সেয়াই মূলকথাত ফ্ৰ'টেজ। আৰ্পইৰ এনে ফ্ৰ'টেজ কৰ্মৰ উদাহৰণ হ'ল 'নেচাৰেল হিষ্ট্ৰি' (১৯২৬ চনত গেলেৰী জিন্ বুখাৰেৰদ্বাৰা প্ৰকাশিত) আৰু মিষ্টাৰ লাইক্ এণ্ড মিছ ফৰ্ক (ক্ৰেভেলৰ ১৯৩৪ চনৰ গ্ৰন্থখনৰ সচিত্ৰকৰণ) প্ৰধান।

হাঁচ আৰ্পেও নীল অশ্বাৰোহী গোষ্ঠীৰ প্ৰভাৱিত চিত্ৰসমূহ ধ্বংস কৰি ১৯১৬ চনত মুক্তভাৱে চিৰিকোৰ ভ্ৰান্তি মিশ্ৰিত ৰৈখিক স্বতঃস্ফূৰ্ত পদ্ধতিৰে কিছু অধিবাস্তৱবাদী কৰ্মৰ (প্ৰায়ভাগ ডাডা) কলাজ কৰ্ম কৰে। প্ৰায়সমূহ চিত্ৰত অৱচেতন জগতৰপৰা উদ্ভূত জীৱৰ গঠনৰদৰে (biomorphic) বস্তু দেখা যায়।

১৯২৫ চনত পেৰীৰ গেলেৰী পিয়েৰত অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ প্ৰথম প্ৰদৰ্শনীত আৰ্পে যোগদান কৰে যদিও সম্পূৰ্ণ ডাডাবাদী সমল তেওঁৰ চিত্ৰকৰ্মৰপৰা আঁতৰা নাছিল; পাছত ১৯৩০ চনত পেৰীত হোৱা বিমূৰ্ত প্ৰদৰ্শনীত তেওঁ ত্ৰৈমাত্ৰিক/ভাস্কৰ্যৰে যোগদান কৰে আৰু শেহলৈ ইয়ে 'এবষ্ট্ৰেকশ্যন ক্ৰিয়েশ্যন' (Abstraction creation) গোষ্ঠী সৃষ্টি হোৱাত সহায় কৰে।

অধিবাস্তৱবাদী আঁন্দ্ৰে মেঁচ প্ৰথমে কিউবিজমৰ ভক্ত আছিল যদিও তাক সম্পূৰ্ণ আয়ত্ত কৰি অধিবাস্তৱবাদী আন্দোলনত যোগ দিয়ে। কিউবিষ্ট নন্দনতাত্ত্বিক আৱয়ৱিক সমস্যা পৰিহাৰ কৰি স্বতঃস্ফূৰ্ত চিত্ৰাংকণত মনোনিৱেশ কৰে। মেঁচই পাছলৈ উপাখ্যানমূলক কাহিনীৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি পিকাচোৰ 'মিনট'ৰ মেচী'[২৪] বিধৰ দানৱীয় জীৱ অংকণ কৰে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত তেওঁ আমেৰিকাত পলাই থাকোঁতে তেওঁৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত চিত্ৰাংকণে আমেৰিকাৰ 'একচন পেইণ্টিঙ'ৰ (Action Painting) পথ সুগম কৰি দিয়ে।

মেঁচৰ অনুগামী দ্বিতীয় গৰাকী কিউবিষ্ট পটভূমিৰপৰা অহা অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰ জোৰাঁ মিৰ' মেঁচৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত চিত্ৰাংকণৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হয়। এওঁ জৈৱিক বস্তুৰ অংকণ কৰি এক চিত্ৰাক্ষৰিক (heiroglyph) ধৰণৰ অধিবাস্তৱবাদ সৃষ্টি কৰে।

১৯২৪ চনৰপৰা ১৯২৭ চনলৈকে স্বতঃস্ফূৰ্ত চিত্ৰাংকণযুক্ত অধিবাস্তৱবাদৰ প্ৰচলন আছিল যদিও ৰেণে মেগ্ৰিট (১৮৯৮-১৯৬৭), ভেচ টেংগাই (১৯০০-১৯৫৫) আৰু চেলভাডোৰ ডালিৰ আবিৰ্ভাৱে অধিবাস্তৱবাদৰ বহুখিনি পৰিৱৰ্তন সাধন কৰে; তেওঁলোকে চিৰিকোৰ কল্পনা-বিভ্ৰম সংযুক্ত কৰি কিছুমান জৈৱিক বস্তুৰে অৰ্থাৎ জীৱৰ লগত সাদৃশ্য থকা অজ্যামিতিক বস্তুৰে এক আচৰিত নিসৰ্গ চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰি এখন অলীক স্বপ্নময় জগতৰ ৰূপদান কৰে—যিখন জগত মনৰ বিস্মৃতিৰ গৰ্ভত বিলীন হোৱা নতুনা কল্পনা ৰাজ্যত ভাঁহি উঠা এক ভয়াবহ ৰণক্ষেত্ৰ, মৃত্যু গহ্বৰ নতুবা এক আশ্চৰ্যজনক জীৱ বাসকৰা অজান দেশ, সময় য'ত গলি গলি স্থিৰ হৈ যায়। এক বৌদ্ধিক আৰু নৈতিক দৃষ্টিকোণৰপৰা সৃষ্টি হোৱা প্ৰলোভন আৰু সজাগতাৰ সংকট হ'ল ৰেণে মেগ্ৰিটৰ অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰৰ প্ৰধান বক্তব্য।

অধিবাস্তৱবাদৰ ভিতৰত সবাটোকৈ খ্যাত আৰু বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন চিত্ৰকৰ হ'ল চেলভেডোৰ ডালি। অধিবাস্তৱবাদী দলৰপৰা মেগ্ৰিট আঁতৰি যোৱাৰ পাছতেই ডালি হৈ পৰে প্ৰধান নায়ক। ডালিৰ চিত্ৰবোৰ মসৃন, স্পষ্ট আৰু বাস্তৱ পদ্ধতি সম্পন্ন। তেওঁৰ প্ৰতিটো চিত্ৰিত বস্তুতে এক প্ৰতীকি অৰ্থ সন্নিহিত হৈ থাকে। উনৈশ শতিকাৰ ওজা শিল্পীসকলৰ অকাডেমি

২৪। ক্ৰেটান যুগৰ এবিধ ষাড়ৰ মূৰযুক্ত মানৱসদৃশ গুহাবাসী জীৱ। গ্ৰীক Minotauros শব্দৰপৰা ই সৃষ্টি হৈছে। পিকাচোৱে এনেধৰণৰ অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰ আঁকিছিল।

ৰীতিৰ একাডেমিক বিভ্ৰম (Academic illusionism) সৃষ্টি কৰি তেওঁ যৌন বিষয়ক সমস্যাসমূহ, স্ব ৰতি, প্ৰজনন শক্তি নাশপ্ৰাপ্ত, ধৰ্ষণ আদিৰ ভয়, এনেধৰণৰ ধাৰণাসমূহক অংকণ কৰিছিল। ডালিয়ে অৱশেষত পাছলৈ নিজস্ব ৰীতি অৱলম্বন কৰিবলৈ অধিবাস্তৱবাদৰপৰা কিছু আঁতৰি গ'ল যদিও দ্বিতীয় মহাযুদ্ধলৈকে দলীয় প্ৰদৰ্শনীত অংশগ্ৰহণ কৰিছিল।

কিউবিজমৰ পিতৃস্বৰূপ পিকাচোৱেও অধিবাস্তৱবাদৰ জন্মৰপৰাই মাজে মাজে কিছুবছৰ অধিবাস্তৱবাদী ভাবধাৰাৰে চিত্ৰ অংকণ কৰে। ইয়াৰ সমলেৰে তেওঁ কিউবিজম্ ৰীতিৰো কিছু পৰিৱৰ্তন সাধন কৰে। তেওঁৰ চিত্ৰৰ দৈত্যাকায় জীৱ-জন্তুসমূহেই ইয়াৰ প্ৰমাণ। তাৰউপৰি সাগৰৰ পাৰৰ বহুতো বিষয়ৰ চিত্ৰাংকণসমূহো এনে উদাহৰণ। বহুতৰ মতে বিখ্যাত চিত্ৰ গোৱেৰ্ণিকা কিউবিক ধৰণৰ চিত্ৰ হ'লেও ইয়াত অধিবাস্তৱবাদৰ সমল মিশ্ৰিত হৈ আছে বাবে ইয়াক অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰ বুলিও ক'ব পাৰি। তদুপৰি আন দুগৰাকী অধিবাস্তৱবাদী শিল্পী ভিক্টৰ ব্ৰাউনাৰ আৰু পল ডেলভাক্স-এ যথাক্ৰমে ইজিপ্তৰ ৰহস্য কাহিনীৰদৰে লগা আৰু নাৰীৰ আখ্যানমূলক বিষয়বস্তুৰেই ত্ৰিশৰপৰা পঞ্চাশ চনলৈকে ইয়াক আগবঢ়াই নিয়ে। এওঁলোকৰ বাহিৰেও ওলফ্গাং, অস্কাৰ ডমিংগোয়েজ, জাৰ্মান শিল্পী বিচাৰ্ড ওৱেলজ, চুইচ কাৰ্ট চেলিগ্‌মেন, ৰুমানীয় জেকুইচ হেৰল্ড, মৰিচ হেনৰি আদিয়েও অধিবাস্তৱবাদী আন্দোলন বিভিন্ন দিশত চহকী কৰে। ১৯৩৯ চনত ব্ৰেঁটই 'অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰত সাম্প্ৰতিক সোঁত' নামৰ গ্ৰন্থত 'পূৰ্ণ স্বতঃস্ফূৰ্ততা'ৰ কথা ঘোষণা কৰে আৰু এই বৈশিষ্ট্যই ডমিংগোৱেজৰ ডেকাল্‌ক'মেনিয়া (decalcomania) আৰু পলেনৰ ফিউমেজ (fumage) পদ্ধতিত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে।

ডেকাল্‌ক'মেনিয়া পদ্ধতি সম্পৰ্কে দলপতি ব্ৰেঁটই কৈছে যে দ্যা ভিন্‌চিয়ে তেওঁৰ সময়ত সন্ত্ৰান্তিমূলক বাধা অতিক্ৰমি যি এক পূৰ্ণতাপ্ৰাপ্তিৰ ফালে অগ্ৰসৰ হৈছিল, ঠিক তেনেদৰে ব্ৰেঁটৰ এই পদ্ধতিৰে তেনে সন্ত্ৰান্তি আঁতৰাই এক অসামান্য ব্যঞ্জনা প্ৰদান কৰিব। এখিলা কাগজত ৰং সানি আন এখিলা কাগজ তাৰ ওপৰত হেঁচি দি চাপ লোৱাই এই পদ্ধতি। ডমিংগোৱেজৰ ডেকাল্‌ক'মেনিয়াই কবি আৰু গল্প-লেখককো অনুপ্ৰেৰণা যোগায়।

চেকশ্ল'ভেকিয়াতো ১৯৩৪ চনত 'Devetsil' নামৰ অধিবাস্তৱবাদী গোষ্ঠী এটা গঢ়ি উঠে। তেওঁলোকৰ ভিতৰত জিনদ্ৰিখ্ স্টাৰ্‌স্কী

যোচেফ চ্মা, ফ্ৰাণ্টিচেক মুজিকা, ফ্ৰাণ্টিচেক জানুচ্‌ক, এনইচ ৰাচস্মেন্ আদিয়েই প্ৰধান। এওঁলোকৰ ভিতৰত মুখ্য দলপতি হ'ল কাৰেল টেইগ। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধই অধিবাস্তৱাদী আন্দোলন ভাঙি খানবান কৰিলে। ফেচীবাদীসকলৰ জয়যাত্ৰাৰ পথত পেৰী অৱৰুদ্ধ হ'ল। শিল্পীসকলৰ কোনোৱে গাঁৱত আশ্ৰয় ল'লে। ব্ৰেঁট, ডুচাঁপ, আৰ্ণষ্ট, মাসৰয়, মেঁচ, ডালি, টাংগাই, পালেন, চেলিগমেন আদি প্ৰায়বোৰ শিল্পীয়েই হয় আমেৰিকা নহয় মেক্সিকোলৈ পলাই গ'ল। নিউয়ৰ্কত তেওঁলোকৰ প্ৰভাৱত আৰ্চাইল, গৰ্কী, পলক আদি প্ৰভাৱিত হয়। গৰ্কীয়েই 'এবষ্ট্ৰেক্ট পেইণ্টিং' আৰু অধিবাস্তৱবাদৰ মাজত যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰে। মিৰ', আৰ্প আদি যদিও পেৰীতে থাকিল, তেওঁলোকে যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে।

যি কি নহওক, ১৯৪৭ চনত পুনৰ পেৰীত অধিবাস্তৱবাদী প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয়। বিশ্বৰ এশজন শিল্পীয়ে তাত যোগদান কৰে। নতুন যুৱ শিল্পী ৰিঅপেল (জন্ম- কানাডা- ১৯২৩), কেলডাৰ, ৰিচিয়াৰ, উনাটি, নাগোচী (জাপানী), শ্ৰেব্‌পান আদিয়ে যোগদান কৰি অধিবাস্তৱবাদ কিছু শক্তিশালী কৰি তোলে। তাৰউপৰি হাংগেৰীয় চাইমন হান্টাইয়ে বাদুলী, চৰাইৰ নিচিনা জন্তুৰে স্বতঃস্ফূৰ্ত অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰেৰে এই দলত সোমাই পৰে যদিও ১৯৫৫ চনত গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ততালৈ আঁতৰি যায়। আনহাতে ১৯৫৩ চনত চুইডিশ চিত্ৰকৰ মেক্স ৱাল্টাৰ স্‌ভানবাৰ্গ-এ নাৰীক মূল বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰ্ম কৰে। আন দুজন অধিবাস্তৱবাদী বেলমাৰ আৰু পিয়েৰ মলিনিয়েৰৰ কৰ্মত নাৰী আৰু যৌনাত্মক বিষয়ে মুখ্য স্থান লাভ কৰে। ফ্ৰেডৰিখ্ স্ক্ৰোনডাৰ 'চনেনষ্টান' নামৰ স্ব-শিক্ষিত বালিনৰ শিল্পীজনে আধ্যাত্মিকতাৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হয়।

গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ত কৰ্মবোৰকো অধিবাস্তৱবাদী প্ৰদৰ্শনীত স্থান দিয়া হৈছিল। ইয়াৰ মূল সুঁতিৰপৰা আঁতৰি যোৱাৰবাবে পাছত এইসমূহ বৰ্জিত হ'ল। কিয়নো অধিবাস্তৱবাদৰ দৃষ্টিত গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ততা কেৱল এক বিশুদ্ধ নন্দনতাত্ত্বিক শৈলী।

১৯৬০ চনৰো পপ্ আৰ্ট ত নৱ্য-বাস্তৱবাদী (Neo-Realism) আৰু নৱ্য-আংগিক (Neo-Figurative) গোষ্ঠীৰ চিত্ৰত ৰেণে মেগ্ৰিটৰ বিভ্ৰম যুক্ত হৈ থকাৰবাবে নতুবা সজ্জা-বিন্যাস তথা চিত্ৰিত বস্তুত অধিবাস্তৱবাদী উপাদান থকাৰ বাবে অধিবাস্তৱবাদত স্থানভুক্ত কৰা হৈছিল। কন্‌ৰাড ক্লাফেক্, এনৰিক' বজ্, হাৰ্‌ভে টেলেমেক্, এলবাৰ্টো গিৰনেল্লো আদি এনে

শিল্পী। তাৰউপৰি কলাতাত্ত্বিক জোচ পিয়েৰ-এ কিউবাৰ জৰ্গে কামাচু আৰু ফৰাচী জাঁ ক্লড চিলবাৰ নেঁ আদিকো এই আন্দোলনত অৰ্ন্তভুক্ত কৰে। কামাচুৰ চিত্ৰৰ লক্ষ্য আছিল মানুহৰ ক্ৰোধ আৰু নিৰ্মমতা আৰু চিলবাৰ নেঁৰ চাইনব'ৰ্ড সদৃশ আধৰেৰে 'নব্য কলা' ৰীতিৰে দৃশ্য সৃষ্টি কৰা-টোহে মূল লক্ষ্য আছিল।

১৯৬৬ চনত ব্ৰেঁটৰ মৃত্যুৰ লগে লগে অধিবাস্তৱবাদৰ গঠন সম্পূৰ্ণ দুৰ্বল হৈ গ'ল। ১৯৬৫ চনত ব্ৰেঁটই আন্তৰ্জাতিক অধিবাস্তৱবাদী শিল্পীৰ প্ৰদৰ্শনী পেৰীত আয়োজন কৰে। ভিন্নস্বৰী কৰ্মৰে পূৰ্ণ হোৱা বাবে সেই প্ৰদৰ্শনীক ব্ৰেঁটই 'লেকাৰ এবচলিউ' (L'Ecart Absolu) অৰ্থাৎ সম্পূৰ্ণ ভিন্নতৰ বুলি অভিহিত কৰে।

ব্ৰেঁটৰ মৃত্যুৰ দুবছৰৰ পাছত ১৯৬৮ চনৰ মে' মাহত সামাজিক অনুষ্ঠানসমূহৰ দমনমূলক কাৰ্যকৰণৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ লাঁ জিনেশ্চঁ প্ৰেঁ লাৰ প'ভোৱা (L'imagination prend le pouvoir) অৰ্থাৎ কল্পনাই সকলো গ্ৰাস কৰিছে—এই শ্লোগান দি ব্ৰেঁটই ঘোষণা কৰা সমাজৰ অহংবাদী ৰীতি (egocentric) আৰু মানুহৰ আভ্যন্তৰীণ জীৱনৰ আমূল পৰিৱৰ্তন বিচাৰি বিদ্ৰোহ কৰাৰ ফলত অধিবাস্তৱবাদৰ গাত বেয়াকৈ কুঠাৰাঘাত পৰে। ১৯৬৯ চনৰ শেহৰফালে এই আন্দোলনৰ বন্তি নিস্প্ৰভ হৈ পৰে।

ক্ৰাণ্টিচেক্ স্মেজকেলে মন্তব্য দিছে যে গীতিধৰ্মী বিমুৰ্তকৰণ, একশ্যন পেইণ্টিং, এচেমব্লেজেচ, এনভাইৰণমেণ্টচ্, হেপেনিংচ্—এইবিলাক অত্যাধুনিক কলা-ৰীতিৰ ধমনীতো অধিবাস্তৱবাদৰ ৰক্তকণিকা প্ৰৱাহিত হৈ আছে। তেওঁ আৰু কৈছে যে যদিও অধিবাস্তৱবাদৰ ধ্বংস হ'ল, স্বপ্ন আৰু বাস্তৱৰ মিশ্ৰণ, এক নতুন আখ্যান সৃষ্টি, মানুহৰ অৱচেতন জগতৰ সন্ধান বিচৰা আদি অধিবাস্তৱবাদী প্ৰমূল্যসমূহ পৃথিৱীৰপৰা হেৰাই যোৱা নাই। সাম্প্ৰতিক কালতো তেওঁৰ মতে 'The attainment of these basic aims of surrealism now seems even move urgent than ever before., বাস্তৱিকতে সাম্প্ৰতিককালত অধিবাস্তৱবাদৰ অধিক প্ৰয়োজন, কিয়নো তৃতীয় মহাযুদ্ধৰ ভয়াবহতা, ৰাজনীতি আৰু ধৰ্মক লৈ মানুহৰ নিষ্ঠুৰ-নিৰ্মম বলি খেলা, মাৰাত্মক অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ প্ৰতিযোগিতাৰ ভয় আৰু অনিশ্চয়তাই মানৱজাতিক অধিক গ্ৰাস কৰিছে। আমি ভাবোঁ, বিশ্বশান্তিৰ বাবে মানুহৰ অচিন-অৱচেতন জগতৰ স্বপ্নৰ সন্ধান কৰা, দুৰ্বোধ্য-বিমূৰ্ত মনোজগতখন আৱিষ্কাৰ কৰি তাৰ মানৱীয় প্ৰমূল্যসমূহৰপৰা এখন অধিক সত্য বাস্তৱ জগতৰ সৃষ্টি কৰা প্ৰয়োজন।

বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদ (Abstract Expressionism)

দ্বিতীয় মহাসমৰৰ পাছতেই প্ৰকৃতপক্ষে বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদ আন্দোলনৰ জন্ম হয়। ইয়াৰ প্ৰধান স্থলী হ'ল আমেৰিকা। নিউইয়ৰ্ক হ'ল মুখ্য কেন্দ্ৰ। এককথাত ক'বলৈ হ'লে বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদ আমেৰিকাৰ জাতীয় শিল্পকলাস্বৰূপ হৈ পৰিছিল।

বিভিন্ন কাৰণবশতঃ বিভিন্ন শিল্পীৰ বিভিন্ন ৰীতিৰ সংমিশ্ৰণ ঘটি এক দীৰ্ঘ ঐতিহাসিক প্ৰক্ৰিয়াৰে আমেৰিকাত এই কলা আন্দোলনৰ জন্ম হয়। পোৰতে ক'বলৈ হ'লে ই এনে এটা ৰীতি, য'ত বিমূৰ্ততা আৰু অভিব্যক্তি প্ৰকাশ হৈছে। যদিও বহুতো কলা-বুদ্ধিজীৱি একমত নহয়, তথাপি ইয়াক বহুতে বিমূৰ্ত মনচ্ছায়াবাদ (Abstract Impressionism) বুলিও ক'ব খোজে। কিয়নো সেইসকল সমালোচকে মনচ্ছায়াবাদৰ এগৰাকী পথ-প্ৰদৰ্শক মনে-ৰ (Monet) শেহৰফালৰ চিত্ৰসমূহৰ বৰ্ণৰ বিমূৰ্ত চয়ন পদ্ধতিৰ লগত গৰ্কী, পলক আদিৰ বৰ্ণৰ ব্যৱহাৰ আৰু সজ্জা-বিন্যাসৰ সাদৃশ্য দেখা পায়। বিশেষকৈ ডি কুণিঙৰ বৰ্ণ-চয়নত ইয়াৰ সাদৃশ্য বিচাৰি পোৱা যায়। ডি কুণিঙৰ উক্তিয়েই ইয়াৰ প্ৰমাণ কৰে। তেওঁ কয়, 'কেনভাচৰ বা যিকোনো চিত্ৰপটৰ ওপৰত তুলিকাৰ সমান টানৰ পেটাৰ্ণ অংকণৰ অৰ্থাৎ সজ্জাৰোপণৰ যোগেদি এই অনুগামীসকলে (বিমূৰ্ত মনচ্ছায়াবাদী) এটা দৃশ্যক মনচ্ছায়াবাদাত্মকভাৱেহে চায়, এটা দৃশ্যক দৃশ্য হিচাপে গণ্য নকৰে।' এই উক্তিয়ে মনে'ৰ মনচ্ছায়াবাদৰ নিসৰ্গ-নিৰীক্ষণৰ পদ্ধতিকে পৰিলক্ষিত কৰে।

আনহাতে পেৰীৰ অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ বৈশিক স্বতঃস্ফূৰ্ততাৰ প্ৰভাৱত এই শৈলী গঢ় লৈ উঠাটো ঐতিহাসিকভাৱে সত্য। দ্বিতীয় মহাসমৰ আৰম্ভৰ লগে লগে ফৰাচী অধিবাস্তৱবাদীসকল (কেবাজনো ইহুদী) ফেচিষ্টসকলৰপৰা ৰক্ষা পাবলৈ আমেৰিকাত আশ্ৰয় ল'ব লগা হ'ল। মাট্টা ১৯৩৯ চনত, চল্লিশৰ দশকৰ প্ৰথম ভাগত ডালি, আৰ্ণষ্ট, আণ্ডেঁ মেঁচ আৰু আঁদ্ৰে ব্ৰেঁট আহি আমেৰিকাত আশ্ৰয় লয়।

শিল্পকলাৰ বৃহৎ সংগ্ৰাহক আমেৰিকাৰ মহিলা পেগী গোগেন্‌হামৰ পৃষ্ঠপোষকতাত অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ কলাকৰ্মই নিউইয়ৰ্কত বিকাশ লাভ

কৰিবলৈ ধৰিলে। তাৰউপৰি আৰ্ণষ্টৰ লগত পেগী গোগেন্হামৰ বিয়াহ হয়। ফলস্বৰূপে গোগেন্হামৰ গৃহ অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ কৰ্মক্ষেত্ৰ হৈ উঠে। ১৯৪২ চনত গোগেন্হামে 'Art of This Century' নামৰ এটা সংগ্ৰহালয় প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু তাতে স্বদেশৰপৰা আঁতৰি থকা ফৰাচী আৰু স্থানীয় শিল্পীসকলৰ চিত্ৰকৰ্ম প্ৰদৰ্শন কৰে। এই প্ৰদৰ্শনীয়ে স্থানীয় শিল্পীসকলৰ মনত এটা গভীৰ চাপ পেলায়।

তাৰউপৰি নাৎসী জাৰ্মান চৰকাৰে বেনাবৰ বউহাউছ বন্ধ কৰি দিয়া (১৯৩৩) বাবে শিক্ষক যোচেফ এলবাৰ্চ আৰু মিউনিখৰ আৰ্ট শিক্ষক হান্চ হফ্মেন (১৯৩২) নিউইয়ৰ্কলৈ আহে। হফ্মেনে তাতে ১৯৩৪ চনত 'Eight Street School' নামৰ এখন স্কুল খোলে আৰু ইয়াতেই স্থানীয় শিল্পীসকলক ইউৰোপীয় ৰীতিৰ স'তে পৰিচয় কৰায়। আকৌ ১৯৩৬ চনত নিউইয়ৰ্কৰ মিউজিয়াম অৱ মডাৰ্ণ আৰ্ট'ত 'কিউবিজম্ এণ্ড এবষ্ট্ৰেক্ট আৰ্ট' নামৰ এখন প্ৰভাৰ বিস্তাৰ সক্ষম প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয়। তেতিয়াই আমেৰিকাৰ শিল্পীসকলৰ বিমূৰ্ত শিল্পৰীতিৰ লগত গভীৰ পৰিচয় ঘটে। 'দ্যা ষ্টিজল্', 'কনষ্ট্ৰাক্টিভিজম্' 'এবষ্ট্ৰেক্ট ক্ৰিয়েশ্যন গ্ৰুপ'ৰ কৰ্মৰপ্ৰতি তেওঁলোক আকৰ্ষিত হয়। আনহাতে মণ্ড্ৰিয়ানৰ আৱিৰ্ভাৱেও তেওঁলোকক 'নিও'-প্লাষ্টিচিটি'ৰ সম্পৰ্কে অৱগত কৰোৱায়।

ফৰাচী অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰসকল বৰ ৰক্ষণশীল আছিল যদিও (আঁদ্ৰে ব্ৰেঁটই আনকি ইংৰাজী শিকিবলৈকো অমান্তি হৈছিল) আমেৰিকাৰ শিল্পীসকলৰ ভিতৰত আৰ্চাইল গৰ্কীয়ে (১৯০৪-১৯৪৮, এওঁ এজন শৰণাৰ্থী, আৰ্মেনিয়াৰপৰা ১৯২০ চনত আমেৰিকালৈ আহে) ফৰাচী গোষ্ঠীটোৰ লগত আন্তৰিক বন্ধুত্ব গঢ়ি তোলে আৰু শৈলীগত বহুখিনি পদ্ধতি আয়ত্ব কৰে। ফলস্বৰূপে, তেওঁ পূৰ্বতে পিকাচোৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছিল যদিও পাছত অধিবাস্তৱবাদী পদ্ধতিৰে মুক্তভাৱে বিমূৰ্ত ধৰণৰ সজ্জা-বিন্যাস অংকণ কৰিবলৈ ধৰে। তেওঁৰ চিত্ৰত বিমূৰ্ততা থাকিলেও অৱয়ৱৰ আভাস আছিল আৰু তুলিকাৰ মুক্ত টানবোৰেও এক অৱচেতন জগতৰপৰা নিয়ন্ত্ৰণ কৰা ধাৰণা প্ৰকট হৈছিল।

সেই সময়ত, পেৰী চহৰক চেৰ পেলাই নিউইয়ৰ্ক আন্তৰ্জাতিক কলা-কেন্দ্ৰ স্বৰূপ হৈ পৰিল। আমেৰিকা চৰকাৰে চৰকাৰীভাৱে বৃহত্তৰ শিল্পকলা বিকাশ আঁচনিও গ্ৰহণ কৰে। শিল্পীসকলে চৰকাৰৰ পৃষ্ঠপোষকতা

পাই শিল্পকলাৰ বিকাশ কৰিবলৈ স্বাধীনভাৱে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিবলৈ ধৰে। এহাতে যদিও এনড্ৰিউ ৱেইথৰ অনুভূতিসম্পন্ন যথাদৃষ্টবাদাত্মক চিত্ৰই বিপুল জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিলে, আনহাতে যোচেফ এলবাৰ্চৰ অনুভূতিবিহীন দৃষ্টি বিভ্ৰমাত্মক বৰ্ণপ্ৰধান বৰ্গক্ষেত্ৰবো সৃষ্টি হ'ব ধৰিলে।

আমেৰিকাৰ পূৰ্বৰ বুৰঞ্জীলৈ চালে দেখা যায়, ১৯০০ চন মানত প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন দৃশ্য যথাৰ্থভাৱে (Naturalistically) অংকণ কৰা হৈছিল। ১৯০৮ চনত 'অষ্টম' গোষ্ঠীটোৱে চহৰীয়া দৃশ্য অংকণ আৰম্ভ কৰে। ১৯১৩ চনত নিউইয়ৰ্কত 'আৰমৰী শ্ব'ত' চেজান, গগাঁ, ভান গগ, ব্ৰাক, পিকাচো, ডুচাঁপ আদিৰ কৰ্মসমূহৰ প্ৰদৰ্শনীয়ে শিল্পীসকলক ইউৰোপীয় ধাৰাবোৰৰ প্ৰতি চাল খুৱায়। আৱয়ৱিকৰ ঠাইত অনা আৱয়ৱিক চিত্ৰই লাহে লাহে গা কৰি উঠে। অৱশ্যে ইউৰোপীয় প্ৰভাৱমুক্ত কৰিবলৈ ১৯২০ আৰু '৩০ চনৰ ভিতৰত চৰকাৰীভাৱে এক আঞ্চলিকতাবাদৰ (Regional art) পৃষ্ঠপোষকতা কৰা হৈছিল যদিও ইউৰোপীয় প্ৰভাৱৰ সোঁত বন্ধ নহ'ল আৰু লাহে লাহে আমেৰিকাত বিজ্ঞানৰ উন্নতি তথা সামাজিক জীৱন-নিৰ্বাহৰ মানদণ্ড উন্নততৰ হোৱাৰ লগে লগে এক স্বকীয় বিমূৰ্ত জাতীয়-ৰীতি গঢ়ি উঠিবলৈ ধৰিলে।

বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী ওজা শিল্পী জেকচন পলকৰ প্ৰথমকালৰ চিত্ৰ-সমূহেই আঞ্চলিক শিল্পকলাৰ উদাহৰণ। মিৰ', মেঁচৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ ৰেড ইণ্ডিয়ানসকলৰ উপাখ্যান আৰু য়ুঙৰ মনস্তত্ত্বদ্বাৰা অন্তঃস্বজ্ঞা গ্ৰহণ কৰি পলকে কিছু জ্যামিতিক অথচ লোককলা জাতীয় আৱয়ৱিক ধৰণৰ চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। কিন্তু তুলিকাৰ টানত ক্ৰমে কিছু স্বতঃস্ফূৰ্ততা পৰিলক্ষিত হৈছিল।

পলকৰ বিষয়ে কোৱাৰ পূৰ্বে আৰ্শ্যাইল্ গৰ্কীৰ কথা কোৱা প্ৰয়োজন। কাৰণ গৰ্কীয়েই হ'ল প্ৰথম বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী, যি ইউৰোপীয় অধিবাস্তৱ-বাদ আৰু বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদৰ মধ্যম অৱস্থাৰে দুয়োৰে মাজত এক যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰিছে। অধিবাস্তৱবাদৰ গুৰু ব্ৰেঁটই নিজেই গৰ্কীক এইক্ষেত্ৰত প্ৰাধান্য দিছিল। গৰ্কীৰ চিত্ৰসমূহৰ স্বতঃস্ফূৰ্ততা থাকিলেও ড্ৰইঙৰপৰা চিত্ৰ আঁকা হৈছিল। উইলিয়াম কনিনে গৰ্কীক মেঁচ আৰু মিৰ'ৰ সংশ্লেষণ বুলি কৈছে। মিৰ'ৰ জৈৱিক চিত্ৰাংকৰীক আৰু মেঁচৰ জ্যামিতিক জৈৱিক স্বতঃস্ফূৰ্ত সজ্জা-বিন্যাসৰ উপাদান গৰ্কীৰ চিত্ৰত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। বৰ্ণৰ ব্যৱহাৰত মিৰ' কিন্তু কঠিন; এইক্ষেত্ৰত গৰ্কী মেঁচৰ সমীপৱৰ্তী। তাৰ-

উপৰি গৰ্কীৰ পদ্ধতিবদৰেই কৰ্মও সংবেদনশীল। তেওঁৰ শেহৰফালৰ প্ৰায়বোৰ কৰ্মেই আত্মজীৱনীমূলক, বৰ্ণ উজ্জ্বল, ৰচনা আৱয়ৱিক ধাৰণা-সম্ভূত।

১৯৪৮ চনত এক দুৰ্ঘটনাত আধাবয়সত গৰ্কীৰ মৃত্যু হয় যদিও তেৱেঁই আমেৰিকাত বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদৰ পথ সুগম কৰি গ'ল। তেওঁ দেখুওৱা পথেৰে আগবাঢ়ি গৈ পলকে এই আন্দোলনক দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰে। পলক আগতেই ইউৰোপীয় চিত্ৰকৰসকলৰ সংস্পৰ্শলৈ আহিছিল। পেগী গোগেন্‌হামে পলকৰ এখন চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনীও 'এই শতিকাৰ চিত্ৰকলা' গেলেৰীত অনুষ্ঠিত কৰে। পলকৰ নিজস্ব কথাৰপৰাই তেওঁৰ তথা বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদীসকলৰ কৰ্ম-পদ্ধতি সম্পৰ্কে বুজিব পৰা যায়। তেওঁৰ জীৱনৰ আধাৰত নিৰ্মাণ কৰা এখন কথাছবিত তেওঁ নিজেই কৈছে, 'মই ড্ৰইং বা বৰ্ণৰ স্কেচ্‌ৰপৰা চিত্ৰ নাআঁকো। মোৰ চিত্ৰ প্ৰত্যক্ষ। প্ৰয়োজনৰ খাটিৰত মোৰ চিত্ৰ নিজে নিজে জন্ম হয়। বৰ্ণনা কৰাতকৈ মোৰ মনৰ অনুভূতি প্ৰকাশ কৰাটোহে মোৰ কাম।' তাৰউপৰি পদ্ধতি সম্পৰ্কে তেওঁ পুনৰ দোহাৰি কৈছে 'এটা বক্তব্য কোৱাত পদ্ধতি মাত্ৰ অৱলম্বনহে। মই যেতিয়া চিত্ৰ আঁকো, মই কি আঁকিব বিচাৰোঁ তাৰ এটা ধাৰণা মনতে কৰোঁ। বাগৰি যোৱা ৰংখিনিক মই নিয়ন্ত্ৰণ কৰিব পাৰোঁ। এই কাৰ্যৰ যেনেকৈ আদি আৰু অন্ত নাই, তেনেকৈ কোনো দুৰ্ঘটনাও নাই।' পাছলৈ তেওঁ আৰু অধিক স্বতঃস্ফুৰ্ত বৰ্ণচয়ন কৰিবলৈ ধৰে। ১৯৪৭ চন মানত তেওঁ ডাঙৰ কেনভাচ মাটিত পেলাই লৈ চাৰিওফালৰপৰা ভৰিৰে তাৰ ওপ-ৰেদি অহা-যোৱা কৰি, টেমাৰপৰা পোনপটীয়াকৈ ৰং চটিয়াই চিত্ৰকৰ্ম কৰিবলৈ ধৰে। এইদৰেই বিভিন্ন বৰ্ণ আৰু ৰেখা নিজৰ আয়ত্তলৈ আনি এক চিত্ৰগত বিশুদ্ধ ছন্দৰ সৃষ্টি কৰে। তাৰপাছত তেওঁ নিজ ইচ্ছামতে কেনভাচখন বিভিন্ন আকাৰত কাটি বা নকটাকৈয়ে ফ্ৰেম কৰি সমাপ্ত কৰে। পলকৰ এনেধৰণৰ ক্ৰিয়াশীল চিত্ৰ (Action Painting) দেখিলে বহুতৰে ভাব হ'ব, এইবোৰ এক ল'ৰা-ধেমালি। সংৰক্ষণশীল অহংবাদী শিল্পীয়েও এনেদৰে ভাবিবলৈ বাধ্য হ'ব। কিন্তু এয়া প্ৰকৃততে সত্য নহয়; বহু কষ্ট, বহু সাধনাৰ পাছত অৰ্জন কৰা এক গভীৰ অনুভূতিসম্পন্ন কোনো বিশেষ কোণৰপৰা নিগৰি ওলোৱা অৱচেতন ক্ৰিয়াৰ ফলতহে এনে কৰ্মৰ সৃষ্টি হয়। দেখাত সাধাৰণ আৰু সহজ যেন লাগিলেও সেয়া সহজ নহয়; অন্তৰৰ গভীৰ অনুভূতি, অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু উপলব্ধি নাথাকিলে এয়া অসম্ভৱ। বহু আধুনিক চিত্ৰ সৰ্বসাধাৰণে একমাত্ৰ এক মণ্ডনধৰ্মী

(decorative) কৰ্ম বুলি বাহ্যিকভাৱে লক্ষ্য কৰিলেও, এই চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ অন্তৰালতে ইয়াৰ আভ্যন্তৰীক গুণ নিলিপ্ত হৈ থাকে। প্ৰকৃতপক্ষে চিত্ৰৰ স্পেচ, ৰং, ৰেখা, ফৰ্ম আদি মূল উপাদান (radical elements) সমূহক লৈ নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতিৰ সৃষ্টি কৰা বা নকৰাটোৱেই মানুহৰ মৌলিক কলাপ্ৰীতি। আকৌ পৰম্পৰাৰ সম্পূৰ্ণ জ্ঞান নাথাকিলে পৰম্পৰা কেনেকৈ ভাঙিব? পৰম্পৰাৰ জ্ঞান আহৰণ কৰিহে আধুনিক শিল্পীয়ে পৰম্পৰাৰপৰা আঁতৰি এক নতুন পথৰ সন্ধান দিয়ে। সেইবাবেই প্ৰতিজন সৃজনীশীল নতুনৰ সন্ধানকাৰী শিল্পীয়ে পৰম্পৰাৰ জ্ঞানেৰে নিজক অৰ্হতা-সম্পন্ন কৰি তোলা উচিত, কিন্তু বদ্ধমূলবাদ তেওঁ পৰিহাৰ কৰিব লাগিব। পলক আছিল তেনে এজন শিল্পী। পলকে হঠাতেই ইউৰোপীয় চিত্ৰসমূহৰ ৰীতিৰ প্ৰভাৱত এনে ৰীতি গ্ৰহণ কৰা নাছিল। পলকৰ এই পদ্ধতিৰ চিত্ৰসমূহক আমেৰিকাৰ সমালোচকসকলেও সমালোচনা কৰাত অসুবিধাত পৰিছিল। ৰবাৰ্ট ৰজেনব্ৰামে কৈছিল যে তেওঁৰ চিত্ৰই এক আশ্চৰ্যজনক, আনুবিক্ষণিক দৃষ্টিত ধৰা পৰা মহাকাশৰ তাৰকাপুঞ্জৰ খেলা অথবা এক আণৱিক বিস্ফোৰণ আদিৰ কথাৰ সম্ভেদ দিয়ে।

পলকৰ উপৰিও অন্য প্ৰতিভাশালী বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী চিত্ৰকৰ হ'ল ফ্ৰেঞ্জ ক্লাইন, উইলহেম দ্য কুণিং, ক্লাইফৰ্ড ষ্টিল্, ৰবাৰ্ট মাডাৰৱেল, মাৰ্ক টবে, গ্ৰেচ হাৰ্টিগান, হেলেন ফ্ৰাংকেন থেলাৰ, উইলিয়াম বাজিয়টিচ, এডলফ গট্‌লিয়েব, মাৰ্ক ৰথকো, বাৰ্ণেট নিউমেন, চাম ফ্ৰেন্সিচ্, হানচ হফ্‌মেন, এড্ ৰিণহাট্ আদিয়েই প্ৰধান।

এওঁলোকৰ ভিতৰত কুণিং আৰু ক্লাইনৰ কৰ্ম কিছু আৱয়ৱিক। টান দ্ৰুতগতিৰ তুলিকাৰ আঁচোৰেৰে সৈতে তেওঁলোকে অংকণ কৰে। কুণিঙৰ নাৰী চিত্ৰলানি এক বিখ্যাত বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী চিত্ৰ। নাৰীৰ বিভিন্ন অৱস্থাক তুলিকাৰে দ্ৰুতগতিৰ স্পষ্ট টানেৰে স্বতঃস্ফুৰ্তভাৱে অংকণ কৰিছে। ৰথকো, নিউমেন, ৰিণহাট্ সম্পূৰ্ণ বৰ্ণবিদ। তেওঁলোকে চিত্ৰপটত সমতল-ভাৱে দুটা বা তিনিটা সমতল ৰঙৰ লেপন দিয়ে এক সহজ সজ্জা-বিন্যাসৰ ওপৰত। ফ্ৰেন্সিচ মণ্ডনধৰ্মী। হফ্‌মেন আৰু গটলিয়েব আক্ষৰিক (Calligraphic)। এইখিনিতে হাৰ্বাৰ্ট ৰীডৰ এটি মন্তব্য প্ৰণিধানযোগ্য। পোন্ধৰ শতিকাৰ চীনৰ চে চু (১৪২০–১৫০৬)-ৰে চিএঙহীৰে ছটিয়াই চিত্ৰ-কৰ্ম কৰা এটা পদ্ধতিৰপৰা সম্ভৱতঃ আমেৰিকাৰ প্ৰকাশবাদী চিত্ৰকৰসকলে

কিছু অৰিহণা লাভ কৰিছে বুলি তেওঁ ধাৰণা কৰিছে। প্ৰকৃতপক্ষে চৈনিক কেলিগ্ৰাফীৰপৰা বহু আধুনিক চিত্ৰকৰেই অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছে।

ষ্টিলৰ চিত্ৰৰ ৰং ছন্দোধৰ্মী। মাডাৱেল আধুনিক কলাৰ নন্দনতাত্ত্বিক বিকাশৰ প্ৰতি অধিক মনোযোগী। তেওঁৰ মতে অৱচেতনাৰ পূৰ্ণ অধীন হোৱাটো অনুচিত। কিন্তু তেওঁৰ কোনো কোনো চিত্ৰৰ ৰীৰ ছন্দই বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদীৰ সূত্ৰত ব্যাঘাত ঘটায়। নিউমেনে তেওঁৰ বৃহত্তৰ চিত্ৰপটত (প্ৰায় ২০ ফুট দীঘল ১০ ফুট বহল) 'ফ্লেট' ৰং লগাই এক ৰঙীন উকা জগতৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁলোকৰ ভিতৰত ৰিণহাৰ্ট্ আছিল সুকীয়া। তেওঁ একেটা বিষয়বস্তুকে বাৰম্বাৰ অংকণ কৰে। এটা সম্পূৰ্ণতা পাবৰবাবে একেটা বস্তুকে বাৰম্বাৰ শুদ্ধিকৰণ আৰু পুনশ্চক্ৰপিত কৰাটোৱেই তেওঁৰ যুক্তি। যোচেফ এলবাৰ্ট ৰদৰে তেৰেঁ। বিভিন্ন বৰ্গক্ষেত্ৰ সমতলকৈ অংকণ কৰিছিল আৰু নিউমেনৰদৰে বৃহত্তৰ চিত্ৰপট ব্যৱহাৰ কৰিছিল। মাৰ্ক টবেও এগৰাকী কেলিগ্ৰাফিক শিল্পী। এই শিক্ষা ল'বৰ বাবে তেওঁ জাপানতো কিছুদিন আছিল।

বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী ৰীতি যদিও আমেৰিকাৰ এক জাতীয় ৰীতিৰদৰেই হৈ পৰিছিল, তথাপি পপ্ আৰ্টৰ জন্মৰ লগে লগে ইয়াৰ শক্তি ক্ৰমাৎ কমি আহে আৰু ১৯৬০ চন মানত ই প্ৰায় নিষ্প্ৰভ হৈ পৰে। যি কি নহওক, ই সত্য যে বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদেই আমেৰিকাৰ সৰ্ববৃহৎ বিমূৰ্ত কলাৰ আন্দোলন হিচাপে স্বীকৃত হৈ ৰ'ল।

টাচিজম্ আৰু গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ত্ততা
(Tacheism and Lyrical Abstraction)

আমেৰিকাত যেতিয়া বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদৰ পূৰ্ণ পয়োভৰ, তেতিয়া অৰ্থাৎ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত ইউৰোপত নাৎসী আৰু ফেচীবাদী শক্তিসমূহে মানুহৰ ওপৰত উৎপীড়ন কৰি সামাজিক জীৱন অশান্তিময় কৰি তুলিছিল। সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিকভাৱে জনগণ সজাগ হৈ উঠিছিল। শিল্পকৰ্মতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ পৰিল। মিত্ৰদেশসমূহৰ মাজত মুক্তিৰ মনোবৃত্তি গঢ়ি উঠাৰ ফলস্বৰূপে সাম্প্ৰতিক শিল্পকলা সকলোৰে মাজত জনপ্ৰিয় হৈ পৰিল। পূৰ্বতে যিদৰে পেৰীৰ লুভৰ্ মিউজিয়ামত সংৰক্ষিত 'ভেনাচ ডি মিল' আৰু লিওনাৰ্ডো দা ভিঞ্চিৰ আশ্চৰ্য শিল্পকৰ্ম 'মনালিছা' দৰ্শন কৰিবলৈ বিশ্বৰ হাজাৰ হাজাৰ মানুহ গৈছিল, সেইদৰে তেতিয়াৰ পিকাচো, ব্ৰাক, মাটিচ আদি বয়োবৃদ্ধ আধুনিক শিল্পকলাৰ হোতাসকলক চাবলৈও জনস্ৰোত বৰলৈ ধৰিলে।

যুদ্ধকালীন অশান্তিৰ ফলত পেৰীৰপৰা বহুতো শিল্পী আমেৰিকা আৰু অন্যান্য স্থানলৈ আঁতৰি যোৱাৰ ফলত যুদ্ধৰ পাছত ইউৰোপত যুৱ শিল্পীসকলৰ মাজত সাম্প্ৰতিককালৰ শিল্পৰ যোগসূত্ৰ হেৰাই গ'ল। যদিও পুনৰ বহুতো শিল্পীয়ে প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰে, তথাপিও যুদ্ধৰ ভয়াবহতা, হতাশাই শিল্পকলাত এক নতুনত্বৰ জন্ম দিয়ে। বহুতো প্ৰতিভাবান যুৱ-শিল্পীৰ যুদ্ধত অকাল মৃত্যু হোৱাৰ ফলত শিল্পকলাত সম্পূৰ্ণ নতুনত্ব আহি পৰে।

ফৰাচী যুৱ-শিল্পী বাৰ্ণাড বাফাই (১৯২৮, পেৰী) তেওঁৰ মাত্ৰ ২১ বছৰ বয়সত ১৯৪৯ চনত ৰেবৰল, মিন'স্ক, মটে, ভেৰ্ণাড আদি যুৱশিল্পী-সকলৰ সৈতে ল'ম টেমোৱঁা (L'homme te moin) অৰ্থাৎ মানুহৰ অৱয়ৱৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি (L'homme মানুহ) গঢ়ি তোলা দলৰ জন্ম দিয়ে। তেওঁলোকে বিমূৰ্ত চিন্তাধাৰা বৰ্জন কৰি ক'লা দেহৰেখাৰে চিত্ৰ-কল্পক স্পষ্টকৈ তুলি ধৰি এক বেদনাৰ্ত ভাবোদ্দীপক আবয়ৱিক চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। বাফায়ে মাত্ৰ ১৮ বছৰ বয়সতে পিয়েটা (Pieta) ছবিৰে দৰ্শক আৰু সমালোচকৰ ভূয়সী প্ৰশংসা লাভ কৰিছিল।

আনহাতে, ইংলেণ্ডতো অত্যন্ত প্ৰতিভাশালী ফ্ৰান্সিচ বেকনে (১৯১০, ডাবলিন) যুদ্ধৰ ভয়াবহতা আৰু তাৰ প্ৰতিবাদস্বৰূপে সম্পূৰ্ণ নিজ স্বাধীনভাৱে এক অভিব্যক্তিমূলক আৱয়ৱিক চিত্ৰ অংকণ কৰে। তাৰউপৰি তেওঁৰ চিত্ৰত এক অধিবাস্তৱবাদী ভাবধাৰাও নিহিত আছিল। কিন্তু ১৯৩৬ চনত লণ্ডনত হোৱা অধিবাস্তৱবাদী প্ৰদৰ্শনীত তেওঁৰ চিত্ৰত যথেষ্ট অধিবাস্তৱবাদী সমল নাই বুলি নাকচ কৰা হৈছিল। শেষত যুদ্ধোত্তৰ যুগত ইয়েই তেওঁক নতুনকৈ এক নব্য ৰীতিৰে প্ৰতিভাত হৈ উঠাত সহায় কৰিলে। (উদাহৰণ Three Studies for a crucifixion)। ৰাছিয়ান চাহ্ চউটিনৰ (এওঁ এজন প্ৰকাশবাদী চিত্ৰকৰ, কিন্তু জাৰ্মান প্ৰকাশবাদীসকলৰ লগত এওঁৰ বিশেষ যোগাযোগ নাছিল আৰু সেয়ে এওঁ সকলোৰে অলক্ষিতে ৰৈ গ'ল) দৰে বেকন অত্যন্ত প্ৰতিভাশালী হ'লেও ইউৰোপৰ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ শিল্পীসকলক প্ৰভাৱিত কৰিব নোৱাৰিলে। তথাপিও গিয়'কমেটিৰ সৈতে তেওঁৰ কৰ্মই 'নিউ ফিগাৰেশ্যন'ৰ জন্ম দিয়ে।

এই সময়তে ফোট্ৰিয়ে (Fautrier) আৰু উল্চে (Wols) পেৰীত টাচিজ্মৰ (tacheisme)[২৫] জন্মৰ পথ সুগম কৰি দিয়ে। বেকন আৰু বাফাইৰ দুই দল পূৰ্ণ আৱয়ৱিক আছিল, কিন্তু ফোট্ৰিয়েৰ আৰু উল্চে সম বিমূৰ্ত (আধা আৱয়ৱিক আধ বিমূৰ্ত সজ্জা-বিন্যাস) চিত্ৰেৰে নতুন চিন্তাধাৰাৰ উন্মেষ ঘটায়।

জাঁ ফোট্ৰিয়ে[২৬] প্ৰথম অৱস্থাত (১৯২০-'৩০) যদিও বাস্তৱবাদী কৰ্ম কৰিছিল, পাছলৈ বিমূৰ্ততাৰ প্ৰেমিক হৈ পৰিল। কিন্তু যুদ্ধৰ সময়ত গুলীয়াবলৈ যোৱা মানুহবোৰৰ ভয়াবহ কৰুণ মুখবোৰ দেখি তেওঁ সেই ভাৱক চিত্ৰৰূপ দিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলে। গতিকে তেওঁ বিমূৰ্ত আৰু বাস্তৱ দুয়োৰে মিশ্ৰণ কৰি মানুহৰ মুখৰ ভাৱ প্ৰকট কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰে। এই চিত্ৰসমূহত অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ 'পৰামানসিকীয় আশুক্ৰিয়া' (Psychic improvisation)ৰ আৰু শিশু সুলভতাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিল আৰু আঁদ্ৰে মালৰোৰ 'a sophisticated appreciation of archaeology' সন্নিহিত হ'ল। ১৯৪৩ চনত তেওঁ অংকণ কৰা 'Otages' চিত্ৰলানিয়েই তাৰ প্ৰমাণ।

২৫। ফৰাচী tache শব্দৰ অৰ্থ হৈছে শোহা বা চটিয়াই দিয়া। ইয়াত প্ৰায় একচন পেইণ্টিঙৰ নিচিনাকৈ ছবি আঁকা হয়। বহুতে পলকক ইয়াৰ বাহক বুলি কয়। আনহাতে আকৌ কান্দিন্স্কীয়েও প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পূৰ্বেই এনে চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল।

২৬। মনকৰিবলগীয়া কথা, এই চিত্ৰকৰজনে লণ্ডনত শিল্পকলাৰ শিক্ষা লাভ কৰিছিল। প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ সময়ত এওঁ পুনৰ পেৰীত থাকে। ১৯৩৪ চনৰপৰা এখন হোটেল খুলিছিল আৰু স্কী শিক্ষকৰূপে আপাৰ চেভয় পাহাৰত কাম কৰিছিল'। ১৯৪০ চনত পুনৰ পেৰীলৈ ঘূৰি আহে আৰু যুদ্ধৰ সময়তে 'Otages' চিত্ৰলানি অংকণ কৰে।

আনহাতে উল্চ (সম্পূৰ্ণ নাম আলফ্ৰেড অ'ট' উলফ্গেং স্কালজ, বাৰ্লিন ১৯১৩—পেৰী ১৯৫১)ৰ চিত্ৰসমূহত 'আধ্যাত্মিকতাৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা জটিল বাস্তৱতাক আৱিষ্কাৰ' কৰিবলৈ লোৱা প্ৰচেষ্টা পৰিস্ফুট। ইয়াকে কৰিবলৈ তেওঁ কাঁইটৰদৰে লতাসদৃশ ৰেখা, চিহ্ন আৰু মেচিনৰ অংকণ কৰিছিল। ১৯৩২ চনত তেওঁ পেৰীত থকা সময়ত অধিবাস্তৱবাদীসকলৰ লগত সহযোগ কৰিছিল। বহুদিন তেওঁ জীৱিকা-নিৰ্বাহৰ বাবে ফটোগ্ৰাফাৰৰ কাম কৰিবলগা হৈছিল; কিন্তু যুদ্ধ আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে তেওঁক জাৰ্মান আছিল বাবে কনচেনট্ৰেশ্যন কেম্পত আবদ্ধ কৰি থোৱা হৈছিল আৰু তাতে তেওঁ ডিজাইন অংকণ কৰাত ব্যস্ত হৈছিল। পাছত তেওঁ জাঁ পল চাৰ্ত্ৰেৰ অস্তিত্ববাদৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ ১৯৪৫ চনত পেৰী চহৰত প্ৰথম প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত কৰে। যি সময়ত ইউৰোপত আমেৰিকাৰ বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী কৰ্মৰ প্ৰচাৰেই হোৱা নাছিল, তেতিয়াই তেওঁৰ চিত্ৰত সেইধৰণৰ এক আকৰিক বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হৈছিল। তেওঁৰ কৰ্ম ফোট্ৰিয়েতকৈ বেছি বিমূৰ্ত আছিল আৰু স্বতঃস্ফূৰ্ত ছন্দোময়তা আছিল অধিক প্ৰকট। তেওঁৰ চিত্ৰবিলাকৰ নামকৰণ আছিল 'সজ্জা-বিন্যাস' আৰু 'চিত্ৰ'[২৭] (Painting) আৰু ইয়েই চিত্ৰমুখী (Painterly) ভাব-ব্যঞ্জনা দাঙি ধৰে।[২৮]

এওঁলোকৰ এনেধৰণৰ কৰ্মই ইউৰোপত সেই সময়ত বিশেষ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল, কিন্তু পপ্ আৰ্টৰ জন্মই তেওঁলোকৰ টাচিজমৰ জ্যোতি ম্লান কৰি পেলালে। লুচি স্মিথে আক্ষেপ কৰি কৈছে : 'The painters associated with this phase of modernism are currently very difficult to access, so completely has much recent critical

২৭। চিত্ৰ শব্দটো যদিও সংস্কৃত শব্দ ই প্ৰকৃতাৰ্থত এখন বৰ্ণ আৰু সজ্জা-বিন্যাস প্ৰধান অংকণকৰ্মৰ অৰ্থ বহন কৰিব পাৰেনে নোৱাৰে সন্দেহ আছে। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত 'Painting' শব্দটোৰ অৰ্থ বিশুদ্ধভাৱে মৌলিক হৈ পৰে।

২৮। কবিগুৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰেও এনেধৰণৰ দুই-এক অভিব্যক্তিবাদী আঁচ বুজ স্বতঃস্ফূৰ্ত চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল।

opinion rejected them. Their downfall has also been intimately connected with the decline in prestige of Paris as an international art centre.' সম্ভৱতঃ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পাছত গোটেই বিশ্বকে কলাৰীতিৰে গ্ৰাস কৰিব ধৰিছে। ইয়াৰ মূল কাৰণ হ'ল বহুল প্ৰচাৰ, প্ৰলোভনাত্মক পৃষ্ঠপোষকতা। সেইবাবে ইউৰোপীয় আধুনিকতাতকৈ কলা-জগতত আমেৰিকাই অধিক প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে।

এনেবোৰ কাৰণতেই ফ্ৰান্সৰ সাংস্কৃতিক মন্ত্ৰী আৰু কলা-বুৰঞ্জীবিদ আঁদ্ৰে মেলৰোৰে ১৯৫৯ চনত পেৰীৰ লুপ্ত গৌৰৱ পুনৰুদ্ধাৰ কৰিবৰ বাবে 'পেৰী দ্বিবাৰ্ষিকী' (পেৰী বায়েনেলী) নামৰ এখন দুবছৰীয়া আন্তৰ্জাতিক চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰে। সেই প্ৰদৰ্শনীতে 'টাচিষ্ট'সকলৰ চিত্ৰকৰ্ম প্ৰদৰ্শিত হয়। টাচিষ্টসকলৰ সম্পৰ্কে মন্তব্য দি মেলৰোৰে কৈছে, 'মহান চিত্ৰসমূহ আৰু এতিয়াও আৱয়ৱিক হৈ থকা নাই।'

টাচিষ্ট শিল্পকলা মূলতঃ মণ্ডনধৰ্মী, বিমূৰ্ত। এগৰাকী বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ইউৰোপীয় টাচিষ্ট জৰ্জ মেথিউৰ (১৯২১-) চিত্ৰসমূহ এনে বিমূৰ্ত মাঙলিক গুণবিশিষ্ট। পলকৰ চিত্ৰৰ লগত মেথিউৰ চিত্ৰৰ সাদৃশ্য আছে। মেথিউৱে আমেৰিকাৰ বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী ৰীতিৰ সম্ভাৱনীয়তাসমূহ হৃদয়ংগম কৰিব পাৰিছিল। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা যে, অধিবাস্তৱবাদৰপৰা টাচিজমে সমল লাভ কৰে। আঁদ্ৰে ব্ৰেঁটৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত অধিবাস্তৱবাদৰপৰাও লাহে লাহে বহু শিল্পীয়ে গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ততা সৃষ্টি কৰাৰ অনুপ্ৰেৰণা পায়।

স্বতঃস্ফূৰ্তবাদ হ'ল টাচিষ্ট চিত্ৰকৰ্মৰ প্ৰধান গুণ। অৱশ্যে অধিবাস্তৱবাদীসকলৰদৰে সম্পূৰ্ণ অৱচেতন জগতে ইয়াত ক্ৰিয়া নকৰে। যদিও স্বয়ংক্ৰিয়তা আছে, সি হ'ল সচেতন স্বয়ংক্ৰিয়বাদ (concious automatism)। মেথিউৰ চিত্ৰত তিনিটা বিশেষ গুণ আছে। সেয়া হ'ল ক্ৰীড়াসুলভতা, উৎসৱমুখৰতা আৰু পবিত্ৰতা (Le jev, La fête, le sacré)।

পাছলৈ ফোট্ৰিয়ে ওট পাট (Haute Pate) পদ্ধতিৰ জন্ম দিয়ে। এই পদ্ধতিয়েই বহুতো ইউৰোপীয় বিমূৰ্তবাদীক আকৰ্ষিত কৰে। তেওঁ টেট দ্য টাজ নং-১ (Tete d' Otage No.1) চিত্ৰখনত খহটা টেক্সাৰযুক্ত সমতল বৰ্ণৰে প্ৰায় গোলাকৃতিৰ এখন মানুহৰ মুখত এখন সৰু মুখ, এডাল আঁচেৰে এটা দীঘল নাক আৰু নাকৰ মূৰত এটা চকু অংকণ কৰিছে। আনহাতে মেথিউৰ সজ্জা-বিন্যাসত 'ৰেড অন ব্ৰাউন' ছবিত অধমসৃণ সমতল কপিলাবৰণৰ ৰঙৰ ওপৰত স্বয়ংক্ৰিয়ভাৱে ৰঙা আঙ্কৰিক লিখন লিখি এক বিমূৰ্ত সজ্জা-বিন্যাসৰ সৃষ্টি কৰিছে। বহুতে এনে বিমূৰ্ততাক 'Gestural Abstraction' অৰ্থাৎ এক অনুভূতি প্ৰকাশ কৰা সাংকেতিক ধৰণৰ বিমূৰ্তকৰণ বুলিও কয়। ৰাৰ্ণাৰ হাফ্‌টমেনে 'Master of Gestural Abstraction' (লণ্ডন-১৯৭১) নামৰ এখন গ্ৰন্থও প্ৰকাশ কৰে।

আনহাতে মেথিউৰ গুৰুত্ব এইখিনিতেই যে এজন চিত্ৰকৰতকৈ তেওঁ অধিক শক্তিশালী 'এনিমেট-আৰ'[29] (animateur)। কিয়নো তেৱেঁই আমেৰিকাৰ বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী চিত্ৰৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰি তাৰ প্ৰকৃত উপাদানসমূহ ইউৰোপীয় চিত্ৰকলালৈ বিলাই দিব পাৰিছিল।

১৯৪৭ চনত পেৰীৰ নীখ্ গেলেৰীত আমেৰিকাৰ বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদী শিল্পী উইলিয়াম বাজিয়াটিচ আৰু এড্‌লফ্ গটলিয়েবৰ চিত্ৰসমূহ প্ৰদৰ্শন কৰা হ'ল। গতিকে এই প্ৰদৰ্শনীয়েই পেৰীৰ চিত্ৰকৰসকলৰ ওপৰত যথেষ্ট প্ৰভাৱ পেলাই আৰু সেইবছৰেই গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ততাৰ জন্মৰ পথো সুগম হয়।

গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ত শিল্পীসকলে ১৯১০ চনৰপৰা ১৯২০ চনৰ ভিতৰৰ জ্যামিতিক ফৰ্মৰ কিউবিজম্, প্ৰাচ্য কেলিগ্ৰাফী, শিশুচিত্ৰ, টাচিষ্ট স্বয়ংক্ৰিয়তা, প্ৰকৃতিৰ অন্তৰালত লুকাই থকা ফৰ্ম মিশ্ৰণ কৰি তেওঁলোকৰ ৰীতি পৰিপক্ক কৰি তোলে।[30] তেওঁলোকৰ ভিতৰত হানচ্ হাৰটুং, পিয়েৰ চউলাগি, আলফ্ৰেড্ মানেচিয়েৰ, জঁা মেচাগিয়েৰ আৰু জঁা বাজাইঁ প্ৰধান।

এই ৰীতিৰ চিত্ৰকৰ্ম জাৰ্মানীৰ উইলী বউমাষ্টাৰ, ই ডব্লিউ নে'ৰ কৰ্মৰাজত দেখা যায়। মুক্তক বিমূৰ্ততাই তেওঁলোকৰ বৈশিষ্ট্য। নে'-এ জাৰ্মান

২৯। ফৰাচী শব্দ, অৰ্থ আগবঢ়াই লৈ যোৱা, লৰচৰ কৰোৱা; অৰ্থাৎ এক পৰিচালন শক্তি প্ৰদান কৰা।

৩০। ৰহস্যময় চিৰসেউজ প্ৰকৃতিয়ে আবৰা ভাৰতৰ-উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চল আৰু বিভিন্ন ধৰ্মীয় প্ৰতীক তথা কেলিগ্ৰাফিক্ সম্ভাৱ, প্ৰাণৱন্ত (animistic) সংস্কৃতিৰ অজস্ৰ প্ৰতীকেৰে ভৰা অসম তথা উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চলত অসমীয়া চিত্ৰকৰে বিমূৰ্ততাৰ অফুৰন্ত সমল পাব পাৰে। এইখিনি অনুসন্ধান কৰিলে অসমীয়া বিমূৰ্তত স্বকীয়তা সৃষ্টি হ'ব।

প্ৰকাশবাদীসকলৰ আৱয়ৱিক চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত যি বিমূৰ্ততা কৰিবলৈ গৈছিল,
তাকে লৈ অধিক বিমূৰ্ত কৰিও 'বৰ্ণৰ খালেৰে' সজ্জা-বিন্যাস কৰি এক
অৱয়ৱসুলভ ভাব আনিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। নে' (বাৰ্লিন-১৯০২) উত্তৰ
ফ্ৰান্সত থকা সময়ত জাৰ্মান প্ৰকাশবাদী এমিল নল্‌ডেৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত
হৈছিল আৰু ফৰাচী সৈন্যদলত চাকৰি কৰি থাকোঁতে ওৰফিক কিউ-
বিজম্ ৰীতিৰ লগত পৰিচিত হয়। ফলস্বৰূপে তেওঁৰ ৰৌপিক কৰ্মবোৰ
নৈষ্টিক সশ্লেষাত্মক (formal synthetic) হৈ পৰিছিল। বউমেষ্টাৰ
(ষ্টাট্‌গাৰ্ট, ১৮৮৯-১৯৫৫)-এ প্ৰথম অৱস্থাত গাবোৰ কনষ্ট্ৰাক্‌টিভিজম্,
ট'লজ-লোট্ৰেক, পল গঁগা, পল চেজাঁন আৰু লেজেৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ
ক্ৰমাৎ ১৯৩৬ চনৰ পাছত সম্পূৰ্ণ বিমূৰ্ত শিল্পী হৈ পৰে। বউমেষ্টাৰ বিমূৰ্ত
হোৱাৰ মূলতে লেজেৰ কিউবিজম্ আৰু গাবোৰ কনষ্ট্ৰাকচনৰ বিমূৰ্ততাৰ
প্ৰভাৱ। তাৰউপৰি লা কৰ্বুচিয়ৰ আৰু ওজেঁফাঁৰ 'পিউৰিজম্'ৰ প্ৰতি
আকৃষ্ট হয়। কিন্তু ১৯৩৭ চনত নাৎসীসকলে এনে শিল্পকৰ্মক degenera-
tive বুলি ঘোষণা কৰাত তেওঁ পুনৰ জীৱমূলক চিত্ৰ আঁকিছিল। সৰ্বশেষত
পেৰীৰ বিমূৰ্ততাৰ প্ৰবাহে তেওঁক ১৯৫০ চনৰপৰা মৃত্যুলৈকে আৰ্ণষ্ট,
মিৰ', ক্লীৰদৰে শিশু কলাসুলভ সৰল বিমূৰ্ত চিত্ৰ কৰাত অনুপ্ৰেৰণা যোগায়।
পূৰ্বৰ প্ৰভাৱেই তেওঁৰ বিমূৰ্ততাত সহায় কৰে। পেৰীৰ জাঁ বাজাইনে (পেৰী
-১৯০৪) প্ৰথমে বিমূৰ্ত চিত্ৰকৰ নহয় বুলি ঘোষণা কৰিলেও যুদ্ধোত্তৰ
যুগত তেৰেঁা বিমূৰ্ত শিল্পী হৈ পৰে। তেওঁ 'বিভিন্ন চিহ্নৰ গতিশীল গঠন'
আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ যত্নপৰ হ'ল।

ফ্ৰেংক—ৰাছিয়ান চিত্ৰকৰ চেৰ্গে পলিয়াকফৰ (১৯০৬-১৯৬৯) বৈশিষ্ট্য-
পূৰ্ণ বৰ্ণৰ স্বৰলিপি (colour gamut) ত ৰাছিয়ান মূৰ্তি শিল্পত সন্নিহিত
হৈ থকা বৰ্ণ আঁচনিৰ লগত সম্বন্ধ বিদ্যমান। তেওঁ কান্দিন্‌স্কী আৰু
১৯৩৮ চনত ডেলাউনীৰ লগত হোৱা সাক্ষাতৰ ফলত তেওঁলোকৰ বিমূৰ্ততাৰ
দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হয়। তাৰউপৰি মালভিচ্‌ৰ গাণিতিক শিল্পকৰ্মৰদ্বাৰা
প্ৰভাৱিত হৈ পেৰীত গীতিধৰ্মী বিমূৰ্তবাদী চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে। ৰঙা, বগা,
ক'লা, হালধীয়া বৰ্ণৰ জ্যামিতিক কৰ্মবোৰ কৌণিক সজ্জাৰোপকৰণ
(Cubical pattern)-এৰে বিভক্ত কৰা পটভূমিত সজাই তেওঁ এক
নিৰ্দিষ্ট গীতিধৰ্মী জ্যামিতিক চিত্ৰকৰ্মৰ সৃষ্টি কৰে।

ইটালীয় গিয়চেপ্‌পে কেপগ্ৰ'চি (ৰোম-১৯০০-১৯৭২)-ৱে সৃষ্টি কৰা
পটিৰ নোৱাৰা আখৰৰ চিকুণতা আৰু সৰলতা 'ব্যক্তিত্বহীন আৰু সাম্প্ৰতিক।'

প্ৰকৃতপক্ষে ১৯৪৯ চনৰপৰা বাৰিৰ সৈতে 'অৰিজিন গ্ৰুপ' গঠন কৰিহে বিমূৰ্ত চিত্ৰ আঁকিবলৈ লয়। তাৰউপৰি তেওঁৰ চিত্ৰত 'সুদূৰ অতীতৰ সভ্যতাৰ প্ৰতীকসমূহ এক প্ৰাণৱন্ত সংবেদনাত্মক শক্তিৰে' সমৃদ্ধ হৈছিল।

ফ্ৰেকোৰ স্পেইনৰপৰা অহা পেৰীস্থ এণ্টনিঅ' টাপিজ (১৯২৩)ৰ কেনভাচ ডাঠ বৰ্ণযুক্ত আৰু সমতল অসংবেদনশীল। তাৰউপৰি সমতল ভংগীলময়, খহটা আৰু তৰপীয়া। ভঙা শিল-বালি আদিত ৰং ঘঁহি কেন-ভাচত আঠাদি সেইবোৰ লগাই দিয়া হয়। একধৰণৰ এচেমব্লেজৰ ই পূৰ্বাভাষ। ১৯৫২ চনৰপৰা তেওঁ এবিধ সাংকেতিক চিহ্ন ধৰণৰ চিত্ৰকৰ্ম কৰে। ১৯৬০ চন মানত তেওঁ এচেমব্লেজ কৰ্মত মনোনিবেশ কৰে। ফ্ৰান্সৰ কানাডীয়ান শিল্পী জাঁ পল ৰায়পলৰ কৰ্মৰ লগত এওঁৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। ৩১

যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ বিমূৰ্ত চিত্ৰৰ জয়জয় ময়ময় অৱস্থা দেখিও বহুতো শিল্পীয়ে সম্পূৰ্ণ বিমূৰ্ততাৰ পথ অনুসৰণ কৰা নাছিল। তাৰ ভিতৰত পৰ্তুগীজ মহিলা শিল্পী মাৰিয়া এলেনা, ভিয়েৰা দা চিল্‌ভা (১৯০৮), নিকলাচ্ দ্য ষ্টিল্ (১৯১৪-১৯৫৫)-এ প্ৰকৃতিৰ নিসৰ্গৰূপৰ জ্যামিতিক চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। ষ্টিলে অৱয়ৱ আৰু বিমূৰ্ততা দুয়োটাৰে সংশ্লেষণ বিচৰা নাছিল। বিচাৰিছিল বিমূৰ্তকৰণৰ মাজতে শেহান্তৰত চিত্ৰিতকৰ্ম আৱয়ৱিক হৈ পৰা (a method of painting which would give the finished canvas the acceptability of the figurative and the new respectability which belonged to abstraction.)। কিন্তু লুচি স্মিথ-ৰ মতে ই আছিল এক 'impossible compromise.

ফ্ৰোটিয়েৰ ওট পাট ৰীতিৰ প্ৰভাৱত জাঁ ডুবুফেই (১৯০১) সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ গ্ৰাফিটি কৰ্মৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাই শিশুসুলভ চিত্ৰকৰ্ম কৰে। 'পাট' (Păte) ৰীতিত তেওঁ টাপিজৰ আলকাতাৰা, ভঙা গিলাচ, শিল আদি লগাই তাত ৰং ঘঁহি অৱয়ৱ সৃষ্টি কৰি এবিধ গীতিধৰ্মী চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁ নিজৰ এই চিত্ৰ পদ্ধতিক আৰ্ ব্ৰু (Art Brut) অৰ্থাৎ কেঁচা শিল্প বুলি অভিহিত কৰিছিল। বৰ্তমান যুগতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ ইউৰোপৰপৰা সম্পূৰ্ণ আঁতৰি যোৱা নাই। বিশেষকৈ স্পেইন, চুইডেন, অষ্ট্ৰীয়া আদি দেশত এনে ৰীতিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। অৱশ্যে সমান্তৰালভাৱে আৱয়ৱিক কৰ্মইও

৩১। ভাৰতৰ ;ভালেকেইজন চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰত এনেধৰণৰ কৰ্ম লক্ষ্য কৰা যায়।

প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আহিছে। ১৯৬০ চনৰ আৰম্ভণিতে আমেৰিকাত পপ্ আৰ্টে গা কৰি উঠিল আৰু ক্ৰমান্বয়ে ই গোটেই ইউৰোপতে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিলে, লগে লগে গীতিধৰ্মী বিমূৰ্ততাৰ প্ৰসাৰতা সংকুচিত হৈ আহিল।

এচেম্‌ব্লেজ আৰু নিঅ’-ডাডাইজম্
(Assemblage and Neo-Dadaism)

এচেম্‌ব্লেজ শব্দটোৱেই সূচায় যে বহুতো বস্তু গোট খাই সৃষ্টি হোৱা শিল্পকৰ্ম। বিভিন্ন ধৰণৰ পেলনীয়া লাগতীয়াল বা অলাগতীয়াল বস্তু থুপ খুৱাই কেনভাচ্ বা যিকোনো পটভূমিৰ ওপৰত সেইবোৰ লগাই ৰং ঘঁহি বা নঘঁহি যিকোনো ধৰণৰ শৈল্পিক সজ্জা-বিন্যাস কৰা হয়। এনে কৰোঁতে বহুতো ছবি ৰিলিফ্ গুণবিশিষ্ট হৈ পৰে। খেনোবোৰ শিল্পকৰ্মত চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ মাজত পাৰ্থক্য নাইকিয়া হৈ পৰে। প্ৰকৃতপক্ষে স্তুপীকৃত কৰ্মক (assemblage art) বিশুদ্ধ ভাস্কৰ্য নে চিত্ৰ তাৰ মাজত প্ৰত্যক্ষ সীমাৰেখা টানিব নোৱাৰি। এই ৰিলিফ্ গুণবিশিষ্ট চিত্ৰ-ভাস্কৰ্যবোৰৰ মাজতো ফৰ্ম আৰু বৰ্ণৰ ব্যাকৰণ সম্পূৰ্ণ শুদ্ধ ৰখা হয়। আধুনিক শিল্পকলাত চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ সীমাৰেখা লুপ্ত হ'ল। ৰোমাণ্টিক যুগত কৰাৰদৰে কেৱল ইজেলত ৰাখি চিত্ৰকৰ্ম কৰাৰ পৰম্পৰা ধ্বংস হ'ল।

কেতিয়াবা কেতিয়াবা কোনো শিল্পীয়ে এটা ভিন্ন ৰং দিয়া আলমাৰীত বিভিন্ন বস্তু সজাই কেনভাচো লগাই দিয়ে। কোনোৱে পেণ্ট-চাৰ্ট, ডাক-টিকট, নানাধৰণৰ ফটোগ্ৰাফ্ আদিও কেনভাচত ব্যৱহাৰ কৰে। কেমেৰাৰ নিগেটিভ ৰঙীন প্ৰিণ্ট আদিও বাদ নপৰে।

প্ৰকৃতপক্ষে ১৯৬১ চনত নিউইয়ৰ্কৰ মিউজিয়াম অৱ মডাৰ্ণ আৰ্টত 'দ্য আৰ্ট অৱ এচেমব্লেজ' নামকৰণেৰে এখন কলাজ আৰু এচেম্‌ব্লেজ পদ্ধতিৰ প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হোৱাৰ পাছৰপৰাই এচেমব্লেজ ৰীতিৰ প্ৰচলন হয়। যদিও এচেম্‌ব্লেজ শব্দটোৰ নতুনকৈ নামকৰণ কৰা হৈছে, ই কিন্তু একেবাৰে নতুন ৰীতি নহয়। পিকাচো-ব্ৰাক-গ্ৰিচ-এ কলাজ ৰীতিৰ চিত্ৰ-কৰ্ম কৰিছিল কুৰিশতিকাৰ আৰম্ভণিতে। অধিবাস্তৱবাদীসকলেও কলাজ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। তাৰউপৰি ডাডাবাদীসকলে কলাজ আৰু চিত্ৰ-ভাস্কৰ্যৰ নিৰ্মাণ কৰিছিল। বিশেষকৈ ডুচাঁপৰ ভাস্কৰ্যসমূহেই ইয়াৰ পথ প্ৰদৰ্শক।

আমেৰিকাৰ শিল্পী যোচেফ কৰ্ণেলে ত্ৰিশৰ দশকৰ প্ৰথমৰপৰাই বিবিধ সামগ্ৰী গোটাই এবিধ গীতিধৰ্মী এচেম্‌ব্লেজ কৰ্ম কৰিছিল। নিউ-

ইয়ৰ্কৰ জুলিয়েন লেভী গেলেৰীত ১৯৩২ চনত তেওঁ Minutiae, Glass, Bells, Shadow Boxes, Coups d' oeil, Jouets Surrêalistes নামকৰণেৰে এখনি একক চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনী পাতে।

নিউইয়ৰ্কত বাস কৰা এজন ফিলিপিন শিল্পী এলফনচ' ওচৰিওই পঞ্চাশৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে শামুকৰ খোলা, দাঁত, বিভিন্ন জন্তুৰ হাড়-মূৰ, কাপোৰ, বিভিন্ন প্লাষ্টিকৰ টুকুৰা, চানমাইকা, কাঠ, ৰবৰ, বুটাম আদি নানা ধৰণৰ বস্তু থুপ খুৱাই সজাই নানা ৰং বোলাই এবিধ সম্পূৰ্ণ এচেমব্লেজ কৰ্ম কৰে। পাছলৈ তেওঁ এনে ৰীতিৰ পূৰ্ণ বিকাশ ঘটায়। 'পলকৰ কেলিগ্ৰাফিক বৈশিষ্ট্য তেওঁৰ কৰ্মত বিদ্যমান।'

এচেমব্লেজ পদ্ধতি ডাডাবাদৰ নতুন প্ৰকাশ। ডাডাবাদীসকলৰ আত্মিক শক্তিৰ ই পূৰ্ণ প্ৰকাশ, এক নব্য ৰূপ। যিখন সমাজত শিল্পীসকল বাস-কৰে, তাৰ উপাদানেৰে সমাজলৈ এক নতুন বক্তব্য দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াসেৰেই এই পদ্ধতিৰ সৃষ্টি হয়। আমেৰিকাৰ ৰবাৰ্ট ৰজেনবাৰ্গ আৰু জাচপাৰ জোনচ এই দুজন শিল্পীৰ কৰ্মই তাৰ প্ৰমাণ। তেওঁলোকৰ কৰ্মই ডাডাক এক ঐতিহাসিক ঘটনা কৰিয়েই নাৰাখিলে, ইয়াক নব্য সঞ্জীৱনীৰে পুনৰোজ্জীৱিত কৰি তোলে। আমেৰিকাৰ কলা-সমালোচক এলান আৰু চল'মনে জোনচৰ (জৰ্জিয়া, ১৯৩০) লণ্ডনৰ হোৱাইট চাপেল আৰ্ট গেলেৰীত ১৯৬৪ চনত অনুষ্ঠিত হোৱা একক প্ৰদৰ্শনী দৰ্শন কৰি লিখিছিল যে, ডাডাবাদীসকলে আৰু পাছৰ নতুন চাম আমেৰিকান শিল্পীয়ে সৃষ্টি কৰা সংবেদনশীলতা একেলগে বহুলভাৱে পৰীক্ষা কৰি চালে দেখা যায় যে, দুয়োটাই নতুন নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰে নতুন দিশৰ উন্মোচন কৰিছে। এই দিশ উন্মোচন কৰিবলৈ পঞ্চাশৰ দশকৰপৰা ৰচেনবাৰ্গ (টেক্সাচ, ১৯২৫) আৰু জোন্‌চে একেলেথাৰিয়ে মনোনিবেশ কৰি আহিছে। সেইসূত্ৰে তেওঁলোক দুয়োজন নিঅ'-ডাডাইষ্ট। ডুচাঁপে 'ৰেডিমেড্' বস্তুক 'আৰ্ট অবজেক্ট' হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল, কিন্তু জোন্‌চে সেই বস্তুটো তৈয়াৰ কৰি সংযোগ কৰি ৰং কৰিছিল নতুবা অংকণ কৰিছিল। আনহাতে ৰচেনবাৰ্গৰ কৰ্ম হ'ল দৃশ্যসুলভ শিল্পোদ্যোগৰ বা চহৰৰ পেলনীয়া বস্তুসম্ভাৰ বা প্ৰকৃতিৰ অপ্ৰয়োজনীয় বস্তুসম্ভাৰ কেনভাচত সজাই ফ্ৰেম কৰা। জোন্‌চৰ কৰ্ম কিছু সহজ-সৰল। কোনোখনত আমেৰিকাৰ পতাকা, কোনোখনত এটা টাৰগেটৰ ওপৰত কিছু মানুহৰ মুখৰ সৰু সৰু ভাস্কৰ্য সংযুক্ত কৰি দিয়া হৈছে। আকৌ কফি বাকচ, দাঁত ঘঁহা ব্ৰাচ আদিৰে ভাস্কৰ্য নিৰ্মাণ

কৰিছে। ১৯৬২ চনৰ 'ফুলছ হাউছ' নামৰ ছবিখনত এটা দীঘল সোঁতা, এখন টাৱেল আৰু এটা চাহৰ কাপ লগাই দিয়া হৈছে। এটা ৰঙৰ টেমাত একোচা বিভিন্ন ধৰণৰ ব্ৰাচ সুমুৱাই তাত ব্ৰঞ্জ ৰং ঘঁহি ভাস্কৰ্য হিচাপে প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ১৯৭২ চনত অঁকা এখন ছবিত তেওঁ তিনিটা খণ্ড-বিশিষ্ট এক সজ্জা-বিন্যাস কৰিছে। ছবিখনৰ বাওঁফালে ব্ৰাচৰ টানেৰে বাঁহৰ চাবি বোৱাৰদৰে ৰং লগাইছে; সোঁমাজত মৌ বাঁহৰ চাকৰদৰে নাইবা 'পেৰেণকাইমা' কোষৰদৰে ৰঙা আৰু ডাঠ মুগা ৰং দি সোঁফালে হাত-ভৰিৰ সাঁচ লগোৱা কাঠৰ দুৱাৰ এখন লগাই দিয়া হৈছে। এনেদৰে সংগ্ৰঠিত বস্তু সম্ভাৰেৰে (Concrete object) তেওঁ সম্পূৰ্ণ বিমূৰ্ত 'ডিজাইন' সৃষ্টি কৰিছে। জোন্‌চৰ মাত্ৰ ২৮ বছৰ বয়সতে ১৯৫৯ চনত, এনেধৰণৰ কৰ্মেৰে (হোৱাইটনি মিউজিয়াম) যথেষ্ট আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰি-ছিল। তেওঁৰ কৰ্ম সম্পৰ্কে নিজে কৈছে, 'I used things the mind already knows. That gave me room to work on other levels.' তেওঁ ভাবিছিল যে বস্তুবিলাকৰ ব্যৱহাৰে আৰু দৰ্শকে তাক চিত্ৰ হিচাপে চোৱাৰ পাছতহে চিত্ৰখনৰ অৰ্থ নিৰূপিত হয়।

লুইজি নেভেলচন্ নামৰ আন এগৰাকী আমেৰিকান মহিলা ভাস্কৰ শিল্পীৰ পেৰা সদৃশ কাষ্ঠ-ভাস্কৰ্যই এটি বিশেষ আকৰ্ষণৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁ বহু সংখ্যক কাষ্ঠ-ভাস্কৰ্য পেৰা বেৰত সংযোগ কৰি এটা ৰিলিফ্ ভাৱ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰয়াস কৰে। পেৰাবিলাকত ভগা চকীৰ খুৰা, অলাগতীয়াল কাঠৰ অংশবিশেষ, দুৱাৰৰ নানা অংশ, জখলাৰ টুকুৰা আদি সংযোগ কৰিছিল। নিজৰ কৰ্ম সম্পৰ্কে তেওঁ কৈছে, 'সচেতনভাৱে মই গোটেই জীৱন অনু-সন্ধান কৰিব বিচাৰোঁ এক নতুন দৃষ্টিৰ, এক নতুন চিত্ৰকল্পৰ, এক নতুন অন্তৰ্দৃষ্টিৰ। মোৰ এই অনুসন্ধানত কেৱল বস্তুবিলাকেই অন্তৰ্ভুক্ত নহয়, প্ৰকৃত-তে সূৰ্যোদয় আৰু সূৰ্যাস্তৰ সেই মধ্যম স্থানহে মোৰ লক্ষ্য।' (টাইম আলো-চনী, ১৯৫৮)। নেভেলচনৰ কৰ্মই বিশুদ্ধ ভাস্কৰ্য আৰু এচেমব্লেজ কলাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য সুদৃঢ় কৰিলে। কলাকৰ্মত সাধাৰণতে বস্তু (Object) আৰু বিশুদ্ধ ভাস্কৰ্য (true sculpture) ৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে বুলি স্বতঃসিদ্ধভাৱে মানি লোৱা হৈছে। নেভেলচনৰ কৰ্মৰ লগত আমেৰিকাৰ ভাস্কৰ শিল্পী ডেভিড্ স্মিথ্, জন চেম্বাৰলেইন আৰু আন এগৰাকী ফৰাচী নব্য বাস্তৱবাদী ভাস্কৰ শিল্পী চেজাৰৰ কৰ্মৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। চেম্বাৰলেইনেও ভঙা ধ্বংসপ্ৰাপ্ত গাড়ী আদিৰ পেলনীয়া অংশ-বিশেষ স্তূপীকৃত কৰি তাত বিভিন্ন বৰ্ণ সংযোগেৰে এক চহৰ সম্বন্ধীয় ভাস্কৰ্য

কৰ্মৰ সৃষ্টি কৰিছিল। চেজাৰৰ পদ্ধতিও ঠিক একেই। সেইদৰে জাৰ্মাইন ৰিছিয়াৰেও অটম'বাইল ভাস্কৰ্য সৃষ্টি কৰাত আগভাগ লৈছিল।[৩২]

আৰ্ণষ্ট তৰভাই (চেণ্ট লুই, ১৯২৭) বিভিন্ন শিল্পজাত সামগ্ৰী, মেচিনৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ অংশ, নাট-বল্টু -স্ক্ৰু-স্কেল, তাপমান যন্ত্ৰ, তাঁৰ, স্প্ৰীং আদি মূল্যবান বস্তু সম্ভাৰেৰে সজ্জা-বিন্যাস কৰি তাক আইনাজাত ফ্ৰেমত সজাই বা পলিষ্টাৰ আদি গলাই ৰোমাণ্টিক যুগৰ ভাস্কৰ্যবদৰে কৰ্ম কৰি এচেম্ব্লেজ শিল্পকৰ্মলৈ এক নতুন স্বাদ আনে।

এনেধৰণৰ নতুনত্বৰ সৃষ্টিৰে আমেৰিকাই ইউৰোপৰ লগত একপ্ৰকাৰ প্ৰতিযোগিতাত অৱতীৰ্ণ হৈ পৰিছিল। বহু ইউৰোপীয় শিল্পীয়েও এই-ক্ষেত্ৰত পাৰদৰ্শিতা লাভ নকৰাকৈ নাছিল। তাৰ ভিতৰত লুচিঅ' ফণ্টানাই (ৰজাৰিঅ' দ্য চাণ্টাফে, আৰ্জেণ্টিনা, ১৮৯৯, মিলান ১৯৬৪) স্পেচিয়েলিজম্ (Spatialism) আন্দোলন কৰে। তেওঁৰ এই পদ্ধতিত কেনভাচ্ কাটি বা ভাঁজ খুৱাই বা কেনভাচত ফুটা (holes) কৰি আৰু দ্ৰুতগতিৰে দীঘলকৈ কেনভাচ্ কাটি (Slashes) তাৰ তলত অন্য পৃষ্ঠভূমিৰ কলা অংশ উলিয়াই একধৰণৰ spatial environment সৃষ্টি কৰে। 'বৈপ্লৱিক আৰু ভাষাৰ স্বচ্ছতা'প্ৰদানেই ইটালিৰ কলাজগতত ফণ্টানাৰ আগমনৰ গুৰুত্ব। তেওঁৰ কৰ্মৰ অন্তৰালত আছিল মানৱীয় অনুভূতি আৰু সৃষ্টিশীল কল্পলোকৰ বৰ্ণাঢ্যতা। বিৰজিত শিল্পকলাত (secessionist) যে 'আভা গাৰ্ড' (Avant-garde) ৰ ভাষা অন্তৰ্নিহিত হৈ থাকিব পাৰে, সেই সম্ভাৱনীয়তাৰ কথা তেৱেঁই ইটালি তথা ইউৰোপত উমান পাব পাৰিছিল। ফণ্টানাই কৈছে, 'যেতিয়া এজন চিত্ৰকৰ হিচাপে মই মোৰ বিন্ধাযুক্ত কেনভাচখন আগত লৈ বহোঁ, মই এখন চিত্ৰ আঁকিব নিবিচাৰোঁ, মই বিচাৰোঁ এক স্থান বা স্পেচৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ—যি অন্তহীন ব্ৰহ্মাণ্ডৰ এক নতুন মাত্ৰা (dimension) সৃষ্টি কৰিব'। তেওঁ আৰু কৈছে যে কেনভাচত বিভিন্ন 'বিন্ধা' যুক্ত কৰি তেওঁ এক 'মণ্ডন-কৰ্ম' কৰিব নোখোজে, 'কেনভাচৰ উপৰি-পৃষ্ঠৰ (surface) মাত্ৰিক সীমাৱদ্ধতা উলংঘা কৰিবলৈহে চেষ্টা কৰোঁ।'

৩২। ভাৰততো (অসমৰ বাহিৰে) এনে ভাস্কৰ্য তথা চিত্ৰৰ সৃষ্টি হৈছে। যোৱা কেইবছৰমানৰ ভিতৰত বহুতো মিউজিয়াম, আৰ্ট গেলেৰী, হোটেল, কোম্পানী গৃহ আদিত এনে কৰ্মৰ উদাহৰণ আছে। ১৯৭৮ চনৰ দিল্লীৰ চতুৰ্থ শিল্পকলা প্ৰদৰ্শনীত এনে এচেম্ব্লেজ কৰ্ম ভাৰতীয় কলা-মেলা প্ৰাংগণত প্ৰদৰ্শিত হৈছিল। সতীশ গুজৰালৰ বহুকৰ্ম এনে কলাজ ৰিলিফযুক্ত এচেমব্লজ।

বিভিন্ন এচেম্ব্লেজ কৰ্মৰ নিঅ'-ডাডাবাদী শৈলীৰ উদাহৰণ সমূহৰপৰা বুজা যায় যে বাহ্যিকভাৱে ভিন্ন শিল্পীৰ কৰ্ম ভিন্ন ৰূপৰ হ'লেও অনননীয়ভাৱে বিশুদ্ধ তথা শিল্পীৰ অন্তৰ্নিহিত অভিজ্ঞতা সম্পূৰ্ণ অবুজ সাঁথৰ যেন লাগিলেও এইটো সত্য যে তেওঁলোকৰ ভিন্নস্বাদৰ ভিন্ন কৰ্মৰ মাজত একেই আত্মিক যোগাযোগ অবিচ্ছিন্নভাৱে একে ডোলেৰে বান্ধ খাই আছে। প্ৰায় একে ভাৱধাৰাৰে উদ্বুদ্ধ হৈ তেওঁলোকে এই শিল্পৰীতিৰে আধুনিক কলালৈ এক আকস্মিক কাৰ্যৰে চমক লগোৱা অৱদান আগবঢ়াইছে। লুচি স্মিথৰ ভাষাৰে সেয়েহে ক'ব পাৰি, এচেম্ব্লেজ শিল্পকৰ্মৰ বিকাশ আৰু বিস্তাৰৰ ফলত হয় শিল্পীজনৰ এক 'সত্য'লৈ উত্তৰণ ঘটিছে, নহ'লে এক সুউচ্চ সোণালী স্তম্ভৰপৰা এক 'অলৌকিক স্থানলৈ' অধোগমন ঘটিছে।

ষাঠিৰ দশকলৈকে যদিও এই ৰীতি প্ৰচলিত আছিল আৰু এতিয়াও কোনো কোনো শিল্পীয়ে এনে কৰ্ম কৰি আছে, তথাপি কুৰি শতিকাৰ প্ৰথমৰ ফালৰ ডাডাৰ পুনৰুজ্জীৱিত হৈ উঠাত 'a clear signal of doubt' হৈ পৰিল, কিয়নো এনে কৰ্মৰ 'অতিমাত্ৰা বিশুদ্ধতাই' শিল্পীৰ অভিজ্ঞতাকে বহন কৰিব নোখোজে আৰু বাহ্যিকভাৱে এই কৰ্মবোৰ শিল্পীভেদে ভিন্ন হ'লেও একেই 'অৱস্থা বা পৰিস্থিতি'ৰ প্ৰতিয়েই দায়বদ্ধ হৈ পৰে। ফলস্বৰূপে পপ্ আৰ্ট ইয়াৰ বুকুৰপৰাই লাহে লাহে নতুন মোক্ষৰ পথ বিচাৰি গা কৰি উঠিল।

সামাজিক বাস্তৱবাদ (Social Realism)

বিমূৰ্ত কলাৰ জয়জয় ময়ময় অৱস্থাতো পশ্চিম তথা গোটেই বিশ্বতে সামাজিক বাস্তৱবাদী শিল্পৰীতিৰ ভেঁটি সম্পূৰ্ণ উচ্ছন্ন হৈ যোৱা নাই। বিমূৰ্ত কলাৰ সমানে সমানে ইও প্ৰচলিত হৈ আছে বুলি ধৰিব পাৰি। ৰাষ্ট্ৰৰ নীতি নিৰ্ধাৰণৰ হেতু শিল্পকলাই ৰাষ্ট্ৰভেদে ভিন্নৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰে। পশ্চিমতো জাৰ্মান গণতান্ত্ৰিক ৰিপাব্লিকৰ নিচিনা দেশত ৰাষ্ট্ৰৰ নীতি অনুসৰি শিল্পকলাৰ সূত্ৰ নিৰ্ণিত হৈছে যদিও ৰাছিয়া বা চীনৰ নিচিনা কাঠিন্যতা পৰিলক্ষিত নহয়। অৱশ্যে এইখিনিতে এটা কথা কোৱা ভাল হ'ব, সামাজিক বাস্তৱবাদ আৰু সমাজবাদী বাস্তৱবাদ (Socialist Realism) দুয়োটাৰ আদৰ্শগত পাৰ্থক্য আছে। দুয়োশ্ৰেণীৰ শিল্পকৰ্মক একেলগে সাঙুৰি লোৱা যুক্তিসংগত নহ'ব। অৱশ্যে ৰাছিয়া আৰু চীনৰ সমাজবাদী বাস্তৱবাদ আলোচনা কৰা এই প্ৰবন্ধৰ উদ্দেশ্য নহয়। মাত্ৰ বিমূৰ্ততাৰ মাজত সামাজিক বাস্তৱবাদ কিদৰে পশ্চিমত প্ৰচলিত আছে, তাৰহে এটা থূলমূল আভাস দিব খোজা হৈছে।

ঊনৈশ শতিকাৰ শেহান্তৰলৈ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিলে আমি দেখা পাম যে, ভান গগ্ আৰু কোৰ্বেই আছিল এনেধৰণৰ সামাজিক বাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰ। দুখীয়া কৃষক, কৰ্মী বা নিপীড়িত শ্ৰেণীৰ প্ৰতি ভান গগৰ অন্তৰ কোমল আছিল যদিও বৰ্ণ আৰু প্ৰকাশৰ উত্তেজনাৰ হেতু তেওঁ এক নিৰ্দিষ্ট গণ্ডীত সীমাবদ্ধ হৈ থাকিব পৰা নাছিল। তথাপি দুখীয়া খেতিয়কৰ মাজত থাকি তেওঁলোকৰ জীৱন বুজিবলৈ তেওঁ যত্ন কৰিছিল। তেওঁৰ এনেধৰণৰ কৰ্ম 'আলু খাওঁতা।'

একেদৰে কোৰ্বেইও (১৮১৯-১৮৭৭) শিল ভঙা মানুহ, খেতিয়কৰ শৱযাত্ৰা, সুৰাৰত ধৰ্মযাজক আদি বিষয়ৰ ওপৰত চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। প্ৰসংগতে উল্লেখযোগ্য যে, সপ্তদশ শতিকাৰ ফ্ৰান্সতো যি সময়ত ৰিগাউড-এ লুইৰ প্ৰতিকৃতি অংকণ কৰিছিল, সেই সময়ত লুই লা নেঁয়ে দুখীয়া কৃষক, ভেড়া ৰখীয়া আদিৰ চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। সেইদৰে জেকুই কেলই (১৫-৯২-১৬৩৫) ফ্লোৰেন্সৰ ভিক্ষাৰী অৱৰী মানুহৰ চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। তেওঁলোকৰ ৰীতি আছিল বাস্তৱানুগতা। গেৰিকাল্ট, গয়া, কেলই যুদ্ধৰ ভয়াবহতা, মানুহৰ নিৰ্মম অত্যাচাৰৰ চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল।

কোৰ্বেৰ সুৰাৰত ধৰ্মযাজক ছবিখন পেৰী চহৰৰ চেলঁত প্ৰদৰ্শন নিষিদ্ধ কৰা হ'ল আৰু শেষত এজন ধৰ্মযাজকেই ছবিখন ধ্বংস কৰিলে। কোৰ্বেই সামাজিক বাস্তৱবাদ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ আনকি ৰাজনীতিতো নামি পৰিছিল। ১৮৪৮ চনৰ ফৰাচী বিদ্ৰোহত তেওঁ সক্ৰিয়ভাৱে অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। ফলস্বৰূপে তেওঁ বেয়াকৈ আহত হৈছিল। নাপঁলেয়ৰ স্মৃতিস্তম্ভ ধ্বংস কৰাৰ বাবে তেওঁক কাৰাদণ্ডৰ উপৰিও জৰিমনা কৰা হয়। শেষত ১৮৭১ চনত তেওঁ ফ্ৰান্স ত্যাগ কৰিবলগা হৈছিল। বাস্তৱবাদ প্ৰতিষ্ঠাৰ অৰ্থে তেওঁ ক্লাচিচিজম্ আৰু ৰোমাণ্টিচিজমৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ ঘোষণা কৰিছিল। তেওঁৰ মতে বাস্তৱবাদহে প্ৰকৃত গণতান্ত্ৰিক আদৰ্শ আৰু কৰ্মী আৰু কৃষকহে শিল্পকৰ্মৰ বিষয়বস্তু হোৱা উচিত। সাহিত্যিক জোলা, ৰোঁলা, ব্ৰেখ্ট, নেৰুদা, কলউইজ, গাৰ্চিয়া লৰ্কা আদিও বাস্তৱবাদত বিশ্বাসী আছিল।

আমেৰিকাৰ 'শ্বান', ব্ৰিটেইনৰ 'দ্য নিউ', 'কিচেন চিংক' বাস্তৱবাদী শিল্পীগোষ্ঠী। ব্যক্তিগতভাৱে ব্ৰিটেইনৰ ব্ৰাটৰী, জেক স্মিথ, গ্ৰীভ্চ আদি বাস্তৱবাদী শিল্পী। কোনো কোনো সমালোচকে এই আন্দোলনক নব্য-বাস্তৱবাদ (Neo-realism) বুলিও অভিহিত কৰিব খোজে।

ইটালিৰ আন এগৰাকী প্ৰখ্যাত সামাজিক বাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰ হ'ল চিচিলিত জন্মগ্ৰহণ কৰা ৰেনাট্‌ট' গোট্‌ট'চ' (বাঘেৰিয়া, ১৯১২)। তেওঁ বাস্তৱবাদী চিত্ৰৰ যোগেদি ফেচিষ্ট আৰু নাৎসীৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ জনাইছিল। তেওঁৰ এনে প্ৰতিবাদৰ চিত্ৰ 'গট' মিট্ আনচ্'-এ যথেষ্ট প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ১৯৩২ চনত তেওঁ মিলানত কৰেণ্ট (Corrente) গোষ্ঠী খুলি সমাজত ৰাজনৈতিক-সামাজিক বিশ্বাস প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পাছত তেওঁ 'নিউ ফ্ৰণ্ট ফ'ৰ দ্য আৰ্ট'চ'-দলত যোগদান কৰে। তেওঁৰ সামাজিক বাস্তৱবাদী চিত্ৰত পিকাচোৰ উত্তৰ কিউবিজম্ আৰু মেক্সিকোৰ বাস্তৱ অভিব্যক্তিবাদৰ প্ৰভাৱ আছিল।

আমেৰিকাৰ শিল্পী বেন্ শ্বানে (১৮৯৮-১৯৬৯) আমেৰিকাত বাস্তৱানুগ আলোকচিত্ৰৰ যোগেদি সামাজিক বাস্তৱবাদৰ প্ৰচাৰ কৰিছিল। তেওঁৰ আলোকচিত্ৰত এনে কিছুমান বৈজ্ঞাপনিক কাৰিকৰী পদ্ধতি আছিল যাৰ বাবে তেওঁ বাকীসকল আমেৰিকাৰ আধুনিক চিত্ৰকৰবৰপৰা সম্পূৰ্ণ, পৃথক হৈ আছে। চেক্‌ক' আৰু ভান্ জেট্ টি মোকৰ্দমাত দুজন পমুৱা মৃত্যুদণ্ডেৰে দণ্ডিত হোৱাত তেওঁ ১৯৩১-৩২ চনত এলানি প্ৰতিবাদমূলক চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল।

মেক্সিকোৰ ডেভিড্ এলফাৰো চেকুইৰচ-ক (১৮৯৬-১৯৭৪) মেক্সিকো আৰু স্পেইনত চিত্ৰৰ যোগেদি ৰাজনৈতিক বিদ্ৰোহ কৰাৰ বাবে বহুবাৰ কাটেক দিয়া হৈছে আৰু পাছত দেশান্তৰ কৰা হৈছে। বিভেৰা আৰু অৰজক্ৰৰ্দ্বাৰা তেওঁ প্ৰভাৱিত হৈছিল। তেওঁৰ ৰাজনৈতিক মতাদৰ্শ প্ৰস্ফুটিত হোৱা বহুতো বাস্তৱানুগ প্ৰাচীৰ চিত্ৰ (মুৰ্য্যাল) মেক্সিকোত এতিয়াও সংৰক্ষিত আছে।

সত্তৰৰ দশকৰ আৰম্ভণিৰপৰা বৰ্তমান কাললৈকে ফ্ৰান্সৰ কোনো কোনো যুৱ-শিল্পীৰ কৰ্মৰ মাজত মানুহৰ দুঃখ-যাতনাৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হৈ পৰা প্ৰকট হৈছে। দ্যমিনিক দ্য আৰ্চাৰ (১৯৩০), মাৰ ক্লড্ বাগও'ড্ (১৯৪৭), আব্ৰাহাম হাডাড্ (১৯৩৭) আৰু মাৰ্ক গিয়াই মিনিয়েট্ (১৯৫৬) প্ৰমুখ্যে কেইজনমান যুৱ-শিল্পীয়ে পেৰীৰ বিমূৰ্ত জগতখনৰ মাজতো যন্ত্ৰ-যুগত মানুহৰ সামাজিক স্থানৰ কথা চিন্তা কৰি চিত্ৰ অংকণ কৰিছে। আদৰ্শগতভাৱে তেওঁলোক সামাজিক বাস্তৱবাদী হ'লেও ফৰ্মত কিন্তু তেওঁলোকে কাঠিন্যতা বজাই ৰখা নাই। ফৰ্ম তেওঁলোকে সৰলভাৱে ভাঙিছে, কোনো কোনো ফৰ্ম কিছু পৰিমাণে মূলভিত্তিক (radical)। যি কি নহওক, তেওঁলোকৰ চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু মানৱ-ফৰ্ম।

বিজ্ঞানৰ উন্নতিৰ লগে লগে সামাজিক প্ৰমূল্যসমূহৰ পৰিৱৰ্তন হৈছে। হতাশা-নিৰাশা আৰু অজান আশংকাত মানুহ পেপুৱা লাগিছে। এনে অৱস্থাত মানুহৰ দুৰ্ভাগ্যৰ কথা চিন্তা কৰি সামাজিকভাৱে মানুহে প্ৰতিবাদ কৰিছে। আব্ৰাহাম হাডাড্‌ৰ ১৯৭৭ চনত অংকণ কৰা 'ফেম এ ওম' (Femme et hommes) অৰ্থাৎ 'মুনিহ-তিৰোতা' ছবিখনেই তাৰ প্ৰমাণ।

জাৰ্মান সাৰ্বভৌম গণৰাজ্যতো (জি. ডি. আৰ.) সমাজবাদী বাস্তৱবাদৰ চিত্ৰকৰ্মত এক সামাজিক দায়িত্ববোধ প্ৰকট হৈ উঠিছে। পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশৰ ৰাষ্ট্ৰীয় স্বাধীনতাৰ মুক্তি-সংগ্ৰাম আৰু সামাজিক ন্যায়বিচাৰ বিশেষকৈ চিলিৰ মুক্তি আন্দোলনে জি. ডি. আৰ. ৰ শিল্পীসকলক সামাজিক দায়িত্ববোধৰ প্ৰতি অধিক সজাগ কৰি তোলে। ন্যায় বিচাৰৰ বাবে সংগ্ৰাম কৰাটো শিল্পীসকলে এটা আন্তৰ্জাতিক দায়িত্ব বুলি ধৰি লৈছে। সামাজিক আৰু মনোজাগতিকভাৱে বিশ্বাসযোগ্যতাই নিৰ্ণয় কৰা মানুহৰ কল্পলোক নতুবা বিশ্বৰ মানৱ জাতিৰ মানৱীয় প্ৰমূল্যসমূহৰ উলংঘন কৰাৰ বিৰুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা কৰাৰ মানৱীয় ধাৰণাইহে তেওঁলোকৰ চিত্ৰৰ বিষয়বস্তুৰূপে স্থান লাভ কৰিছে।

ৰাছিয়া আৰু চীন দেশত যদিও ৰাষ্ট্ৰৰ নীতিৰদ্বাৰা শিল্পকলা নিৰ্ধাৰিত হৈছে, তথাপি তাৰ সমাজবাদী-বাস্তৱবাদী ৰীতিৰ সৃষ্টি হোৱা কৰ্মসমূহ ইউৰোপীয় ওজা শিল্পীৰ কৰ্মতকৈ কোনোগুণে নিম্নখাপৰ নহয়, বৰং স্থানবিশেষে উচ্চ মানদণ্ডৰহে।

পাশ্চাত্যত বিমূৰ্ত শিল্পকলাৰ মাজত বাস্তৱবাদ চেপা খাবলৈ ধৰা অৱস্থাৰ, কাৰণ ফঁহিয়াই ফ্ৰান্সৰ চিন্তাবিদ ডিডেৰ'-ই কৈছে, 'In such circumstances the fine arts go hungry and aged in the back alleys, dependetns on the whims and caprices of a handful of sated, bored rich, whose tastes are as rotten as their morals'. গ্ৰেগৰী ওগানভে কৈছে যে ব্যৱসায়িকতা আৰু আদৰ্শগত উপায়েৰে কুশলতাৰে সৃষ্টি কৰা কৃত্ৰিমতাৰ মাজত মানুহৰ চূড়ান্ত অহংবাদেৰে (egoism) পশ্চিমত যি বিমূৰ্ত শিল্পকলাৰ জয়ধ্বজা উৰিব লাগিছে, তাৰ হেঁচাত মানৱীয় বাস্তৱ প্ৰমূল্যসমূহেই লোপ পাবৰ উপক্ৰম হৈছে।

পপ্ আৰ্ট (Pop Art)

পপ্ আৰ্টক বহুতো কলা বুৰঞ্জীবিদে ১৯৬০ চনৰ পাছৰ আমেৰিকাৰ এক জাতীয় কলাবিদৰে জ্ঞান কৰে। অৱশ্যে এই কলাই যদিও আমেৰিকাতে সম্পূৰ্ণ বিকাশ লাভ কৰিছে, তথাপি ইয়াৰ জন্ম প্ৰথমে ১৯৫০ চনতেই ইংলেণ্ডত হোৱা বুলি ইংলেণ্ডৰ কলা বুৰঞ্জীবিদসকলে দাবী কৰে। ১৯৫৫ চনত লৰেঞ্চ এল্‌ৱেই পপ্ শব্দৰে নামকৰণ কৰে। ইয়াৰ প্ৰধান জন্মদাতা হ'ল এডৱাৰ্ড পাৱলজ্জি (১৯২৪), বিচাৰ্ড হেমিল্টন (লণ্ডন, ১৯২২) আৰু মাৰ্গ্‌ডা কৰভেল। পাৱলজ্জি যদিও বৰ্তমান সময়ত বৃহত্তৰ আকাৰৰ ধাতুৰ বিমূৰ্ত ভাস্কৰ্য সৃষ্টিত ব্যস্ত, তথাপি তেৰেঁই পঞ্চাশৰ দশকত ইংলেণ্ডত পপ্ আৰ্টৰ জন্ম দিয়ে। তেওঁ ১৯৪৭ চনৰপৰা ১৯৫০ চনলৈকে পেৰীত শিক্ষা লৈ থকা অৱস্থাতে বিশেষকৈ পল ক্লী আৰু গিঅক'মেটিৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ পপ্ আন্দোলনত জঁপিয়াই পৰে। সেই সময়ত, তেওঁৰ আঠাইশ বছৰ বয়সতে কলাজ পপ্ কলাৰে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে।

আনজন ইংৰাজ পপ্ শিল্পী বিচাৰ্ড হেমিল্টনেও ১৯৫৫ চনত হোৱাইট চেপেল আৰ্ট গেলেৰীত 'দিচ ইজ টুমৰু' আৰু ১৯৫৬ চনত আলোকচিত্ৰেৰে এবিধ পপ্ কলাজ (ইণ্টেৰিঅৰ–১) প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। এই দলটোৰ পাছতে আৰ স্মিথ্, উইলিয়াম গ্ৰীণ, ৰজাৰ্ কলমেন, উইলিয়াম ডেনি আৰু পিটাৰ ব্লেকক লৈ দ্বিতীয় দলে এই আন্দোলনত যোগ দিয়ে। পাৱলজ্জিৰ ডুবুফেইৰ আদিমতা আৰু ডাডাৰ প্ৰভাৱত কৰা যন্ত্ৰ সমাজৰ টোটেমজাতীয় চিত্ৰকল্প আৰু এচেমব্লেজে তেওঁলোকক প্ৰভাৱিত কৰে।

দ্বিতীয় দলটোৰ পাছতে পুনৰ আন এটা দল বেৰী বেট্‌চ, ডেভিড্ হক্‌নি, আৰ. বি. কিতাজ, জন ক'লফিল্ড, ডেৰেক বচিয়াৰ, এন. টইনটন, এলেন জন্‌চ আৰু ফিলিপচ্ আদিৰে গঠিত হৈ ইংলেণ্ডৰ পপ্ আৰ্টৰ গুৰি ধৰে। তেওঁলোকৰ কৰ্মত কামোদ্দীপকতা, ৰোমাণ্টিকতা আৰু ভ্ৰান্তিমূলক দীপ্তিশীলতা (optical illusionism) আছিল প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ ভিতৰত ডেভিড্ হক্‌নি যদিও এগৰাকী পপ্ শিল্পী আছিল, শেহলৈ তেওঁ ইয়াৰপৰা আঁতৰি গৈ অতিবাস্তৱবাদ (Super-realism) ধৰণৰ কৰ্ম কৰিবলৈ ধৰে।

পপ্ আৰ্টৰ জন্মৰ মূল বিচাৰি গ'লে আমি কিউবিজমৰ 'কলাজ'লৈকে পিছুৱাই যাব লাগিব। কলাজে নিশ্চিত কৰিলে যে কেনভাচত বিভিন্ন কাগজ আদি লগাই চিত্ৰকৰ্ম কৰিব পাৰি। তাৰপাছতে পিকাবিয়াই (১৮৭৯-১৯৫৩) 'অৱজেক্ট পৰ্ট্ৰেইট'-এৰে মানুহৰ বাহিৰেও বিভিন্ন বস্তুৰ যে প্ৰতিকৃতি কৰিব পাৰে তাকে প্ৰতিপন্ন কৰিলে। আনহাতে পিকাচো-ব্ৰাক-গ্ৰিচে ১৯১৪ চনত মদৰ বটল আদিৰ লেবেল কেনভাচত সংযুক্ত কৰি দেখুৱালে। তাৰউপৰি চিৰিকোই ১৯১৬ আৰু ১৯১৭ চনত বিস্কুট আৰু জুইশলা বাঁহ কেনভাচত লগাইছিল। ১৯৩০ চনত অধিবাস্তৱবাদীসকলে 'অৱজেক্ট ট্ৰভ'-ক (প্ৰকৃতিত বিচাৰি পোৱা নন্দনতাত্ত্বিক সৌন্দৰ্য সন্নিহিত থকা বস্তু) ভাস্কৰ্য হিচাপে প্ৰতিপন্ন কৰিলে। ডাডাবাদী ডুচাঁপৰ পূৰ্বনিৰ্মিত পপ্ আৰ্টৰ বিশেষ পথ প্ৰদৰ্শক। ষ্টুৱাৰ্ট ডেভিচে (১৮৯৪-১৯৬৪) স্থিৰচিত্ৰ হিচাপে কণী, ফেন, হাতমোজা, জোতা আদি বস্তু অংকণ কৰি ১৯২০ চনতেই একধৰণৰ পপ্‌জাতীয় কৰ্ম কৰিছিল। তাৰ উপৰি ১৯৪০ চন মানত তেওঁ সম্পূৰ্ণ সজ্জা-বিন্যাসৰ বাবে আখৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। কিউবিষ্ট লেজে-ৰ সমতল 'পদ্ধতিহীন' চিত্ৰ, খিড়িকীৰ সজ্জাকৰণ, নিৰ্মাণ কৰা বস্তুসমূহৰ প্লাষ্টিক গুণ বিশিষ্টতা, মেশ্বিন আদি বস্তুসমূহৰ মাজতো ইয়াৰ মূল সূত্ৰ বিচাৰি পোৱা যায়। তাৰউপৰি ইংলেণ্ডৰ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ শিল্পী বেকনৰ আলোকচিত্ৰ, চিনেমা, টেলিভিছন, ৱাইড্ স্ক্ৰীন, ক্ল'জ আপ; সংগীতৰ কম্পোজাৰ জন কেজৰ সংঘটিত আৰু নিৰ্বাচিত শব্দৰ ধ্বনিৰ পাৰ্থক্যক শিল্পকৰ্মলৈ ৰূপান্তৰকৰণ আদিৰ বৈশিষ্ট্য সমূহেই পপ্ আৰ্টৰ অতীত বুৰঞ্জীৰ মূলসূত্ৰ। পপ্ (Pop) শব্দটোৰ অৰ্থই হৈছে পিষ্টলৰ গুলীৰ শব্দ তথা বটলৰপৰা কৰ্ক বা ঠিলা খোলা শব্দটোক বুজোৱা ধ্বনি। অৰ্থাৎ শব্দৰ (Sound) ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই পপ্ আৰ্টৰ জন্ম হ'ল। সেইকাৰণেই চাগে পপ্ সংগীতৰো নামকৰণ হৈছে।

পপ্ আৰ্টৰ ধাৰণাসমূহ প্ৰকৃততে আমেৰিকাবাসীৰ জীৱনধাৰাৰ লগত সংগতি থকাৰ বাবে তাতেই ই বিশেষভাৱে বিকাশ লাভ কৰে। আমেৰিকাৰ জীৱনধাৰাৰপৰা অনুপ্ৰেৰণা পায়েই এই শিল্পীসকলে এনে কলাকৰ্মৰ সৃষ্টি কৰে। কিন্তু শিল্পীভেদে ব্যক্তিত্বও ভিন্ন, কিয়নো তেওঁলোকে আমেৰিকাৰ সমাজৰপৰা ভিন্নধৰণে অন্তঃস্বজ্ঞাৰ সমল আহৰণ কৰিছিল।

আমেৰিকাৰ জিম্ ডাইন্ আৰু এণ্ডি ৱাৰহলে পপ্ আৰ্টৰ নেতৃত্ব বহন কৰে। জিম্ ডাইনে বিশেষকৈ নব্য-ডাডাবাদী ৰবাৰ্ট ৰচেনবাৰ্গ আৰু

জাচপাৰ জোন্‌চৰপৰা সমল আহৰণ কৰে। ডাইনে (১৯৩৫) বিস্তৃতভাৱে কলাজ ব্যৱহাৰ কৰে। বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদ আৰু তেওঁৰ কৰ্মৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য নাই বুলি তেওঁ নিজেই কৈছে। তেওঁ কৈছে, 'Pop art is only facet of my work.' তেওঁ আৰু কৈছে যে কেনেকৈ এখন চিত্ৰকৰ্ম কৰি মানুহৰ সন্মুখত সহজভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে, সেই সমস্যাবোৰৰ কথাহে তেওঁ চিন্তা কৰে। জোতা, মোজা, কোট, সূতা, পুতলা আদি বস্তু কেনভাচত লগাই তেওঁ সাধাৰণ জীৱনক সহানুভূতিৰে পপ্ আৰ্টত প্ৰয়োগ কৰে। কোনো সময়ত তেওঁৰ চিত্ৰবোৰ 'ব্যৱসায়িকভাৱে কামোদ্দীপক' (commercially erotic) হৈ পৰে। জিম্ ডাইনে -'তিনিযোৰ ৰঙা ছুট' (১৯৬৪) চিত্ৰখনত কেনভাচখন তিনিভাগ কৰি তিনিযোৰ ছুট লগাই থৈছে। আকৌ 'অল ইন্ লিক্ৰা প্লাচ এটাচমেণ্ট' (১৯৬৫) চিত্ৰখনত কেইযোৰ মান জোতা, এডাল টাই কেনভাচত সংযোগ কৰি এটি নাৰী বক্ষ-বন্ধনী আৰু এটা আধা-চেমিজ অংকণেৰে এক কামোদ্দীপক ভাব আনিছে।

আনহাতে এণ্ডি ৱাৰহল (ফিলাডেলফিয়া, ১৯৩০) এক প্ৰচাৰধৰ্মী পপ্ শিল্পী। তেওঁ প্ৰথমে বিজ্ঞাপক হিচাপে কাম কৰিছিল। ফলস্বৰূপে বিজ্ঞা-পনৰ ৰীতিৰে 'উচ্চ কলা' (high art) কৰি ব্যৱসায়িক উদ্যোগৰ বস্তু সম্ভাৰেৰেই সমাজক ব্যংগ কৰি একশ্ৰেণীৰ পপ্ আৰ্টৰ সৃষ্টি কৰিছে। এখন চিত্ৰত তেওঁ ভেজিটেবল ছ'পৰ টেমাটোক টেমা খোলা যন্ত্ৰটোৰ সৈতে অংকণ কৰিছে। 'কেম্প্‌বেলছ ছ'প কেনচ' (১৯৬২) ছবিখনত তেওঁ কেৱল কেম্প্‌বেল কোম্পানীৰ ছ'প বিক্ৰী কৰা লেবেলবোৰকে আঠা লগাইছে। তাৰউপৰি কেতিয়াবা তেওঁ আলোকচিত্ৰৰো ব্যৱহাৰ কৰিছে। প্ৰসিদ্ধ পপ্ গায়ক এলভিচ প্ৰিছলীৰ পিষ্টল ধৰি থকা দুখন আলোকচিত্ৰ ছপা কৰি 'এলভিচ-১ আৰু ২' (১৯৬২) চিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছে। আকৌ 'মেৰীলিন মন্‌ৰো' (১৯৬৭) চিত্ৰখনত বিভিন্ন ৰঙেৰে মেৰীলিন মনৰোৰ মুখৰ আলোক-চিত্ৰ ছপা কৰিছে। তাৰউপৰি তেওঁ এলিজাবেথ টেইলৰ, জেকুলীন কেনেডীৰ আলোকচিত্ৰ ছিল্ক স্ক্ৰীনত প্ৰিণ্ট কৰি (কাপোৰত ৰাসায়নিক প্ৰক্ৰিয়া আৰু আলোকৰ সহায়েৰে কৰা চিত্ৰ) চিত্ৰকৰ্ম কৰিছে। এনে কৰ্ম কৰাৰ মূলতে তেওঁ কৈছে যে তেওঁৰ চাৰিওফালে বৰ্তি থকা সমাজৰ লগত সামঞ্জস্য ৰজাই ৰখা (egalitarian anonymity)। তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে যে 'এইখন সমাজৰ (অৰ্থাৎ আমেৰিকাৰ সমাজৰ) সকলোৱে এনে-কৈয়ে চাবলৈ আৰু কাম কৰিবলৈ বিচাৰে আৰু ক্ৰমান্বয়ে আমি সেইফালেই ধাৱমান হ'ব লাগিছোঁ।' এনে দৃষ্টিভংগীৰে কাম কৰিছিল বাবেই তেওঁ

এক বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ বক্তব্য দাঙি ধৰিছিল। তেওঁ কৈছিল, 'মই এইদৰেই চিত্ৰ আঁকো। কিয়নো মই এটা যন্ত্ৰ হ'ব বিচাৰোঁ। মই যি কামেই কৰোঁ, মই অনুভৱ কৰোঁ আৰু মই যি কাম কৰিব খোজোঁ সেয়া যন্ত্ৰৰদৰেই কৰিব খোজোঁ।' (The reason I am painting this way is, because I want to be machine. Whatever I do, and do machine like is because it's what I want to do.) ইয়াৰদ্বাৰা তেওঁ নিশ্চয় ইয়াকে বুজাইছে যে তেওঁ যন্ত্ৰসদৃশ পূৰ্ণতা পাব বিচাৰে।

আন এগৰাকী আমেৰিকাৰ পপ্ শিল্পী লিচেন্ ষ্টেইনে কমিক্ চিত্ৰৰ পদ্ধতি ব্যৱহাৰ কৰিছিল। দেখাত এই চিত্ৰবোৰ এখন কমিক্ কিতাপৰ এটা পৃষ্ঠাৰ ডাঙৰ ৰূপ যেনহে লাগে। তেওঁ কিন্তু নিজে এই সম্পৰ্কত কৈছে, '...the technique I use are not commercial, they only appear to be commercial—and the ways of seeing and composing and unifying are different and have diffe ent ends.' অৰ্থাৎ তেওঁ ভাবে যে তেওঁৰ ব্যৱসায়িক যেন লগা কৰ্মসমূহে প্ৰকৃততে এক অ-ব্যৱসায়িক শৈল্পিক উদ্দেশ্য সাধন কৰে।

দ্বিমাত্ৰিকৰ সীমা চেৰাই গৈ ত্ৰৈমাত্ৰিক ভাস্কৰ্যৰ মাজতো পপ্ ৰীতিৰ কৰ্ম কৰিবলৈ আমেৰিকাৰ শিল্পীসকলে চেষ্টা কৰিছিল। লিচেন ষ্টেইনে কমিকৰদৰে ফুটা দি নাৰীৰ কিছুমান ভাস্কৰ্য সৃষ্টি কৰিছিল। আনহাতে ক্লীজ ওল্‌ডেন্‌বাৰ্গে কাঁহী আৰু তাৰ ওপৰত থকা বিস্কুট আদি বস্তুৰ নিচিনা নিত্য-ব্যৱহাৰ্য বস্তুৰ ৰঙীন ভাস্কৰ্য কৰিছিল। এচ্‌ক'বাৰ মেৰীচলে কাঠেৰে অধিবাস্তৱবাদী ধৰণৰ নাৰীৰ ভাস্কৰ্য কৰ্ম কৰিছিল। জৰ্জ চেগালে ৰোমাণ্টিক যুগৰ শিল্পীসকলৰদৰে প্লাষ্টাৰ অৱ পেৰিছ আৰু অন্যান্য মাধ্যমত বাস্তৱ ভাস্কৰ্য নিৰ্মাণ কৰি আধুনিক পৰিবেশত স্থাপন কৰিছিল। (উদাহৰণ Rock 'n Roll Combo, ১৯৬৪) তেওঁৰ ভাস্কৰ্যসমূহে মাইকেল এঞ্জেলো আৰু ৰ'ডিনৰ ভাস্কৰ্যসমূহলৈ মনত পেলাই দিয়ে।

আন এজন পপ্ শিল্পী টম্ ৱেচেল্‌মেন আনসকলতকৈ কিছু বেলেগ। তেওঁ ডি কুণিঙৰ বিৱসনা নাৰীৰ (Nude) দৰে স্নানৰতা, শায়িত আদি অৱস্থাৰ কামোদ্দীপক বিৱসনা নাৰীৰ ভালেমান চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। তেওঁৰ ৰং মসৃণ, উজ্জ্বল, উত্তেজক। তেওঁৰ দ্বিতীয় মুখ্য বিষয় আছিল স্থিৰচিত্ৰসমূহ। ইয়াত তেওঁ স্তনবৃন্ত, চিগাৰেট, লিপষ্টিক সনা ৰঙা ওঁঠ,

চকু আদি কামোদ্দীপক বস্তুসমূহ অংকণ কৰিছিল। আন এগৰাকী শিল্পী জেমচ্ ৰচেন্‌কুইষ্টেও বিভিন্ন খাদ্য সম্ভাৰৰ স্থিৰচিত্ৰ অংকণ কৰিছিল।

এওঁলোকৰ উপৰিও ৰবাৰ্ট ইণ্ডিয়ানাই সংখ্যা; এলান দ্য আৰ্কাংগেল-ই সৰল প্ৰতীকি চিহ্ন; এডৱাৰ্ডই আখৰৰ নিসৰ্গ ('হলিউড্' ছবিখনত ধূসৰ গধূলি এটাৰ আন্ধাৰ ধোঁৱাময় পাহাৰৰ ওপৰত HOLLY WOOD শব্দটো চিনেমাটিক পদ্ধতিৰে নিসৰ্গকৃত কৰা হৈছে); ৱাইন থিয়েৱেডৰ প্ৰকাশ-বাদী সকলৰদৰে বৰ্ণ চৰিত আৰু তুলিকাৰ আঁচোৰপূৰ্ণ কণীৰ স্থিৰচিত্ৰ; মেৰী বিভাৰ্চৰ কামোদ্দীপক আৰু পৰামানসিকীয় বিৰসনা নাৰীৰ চিত্ৰ আদিয়ে আমেৰিকাৰ পপ্ আৰ্টৰ এক অত্যাধুনিক সামাজিক জীৱনৰ স্বৰূপ প্ৰস্ফুটিত কৰিছে। সৰল প্ৰকৃতি, অকলুষ গ্ৰাম্যজীৱন তথা নিম্ন শ্ৰেণী মানুহৰ সমাজ জীৱন আৰু মানৱীয় সমস্যাসমূহৰ প্ৰমূল্যসমূহ যেন আধুনিক আমেৰিকাৰ জীৱনৰপৰা হেৰাই গৈছে। নিত্য নতুন ফেশ্বন, যন্ত্ৰ, কামোদ্দীপক ধাৰণা, ব্যৱসায়িকতা আৰু উকা ফোপোলা সভ্যতাই যেন শিল্পীসকলৰ মন আড়ষ্ট কৰি ৰাখিছে। সভ্যতাৰ চূড়ান্ত শিখৰত এক সুউন্নত যন্ত্ৰযুগত তেনে শিল্পকৰ্মই কেনে ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিব—ই এক চিন্তাৰ বিষয়।

আমেৰিকাৰ বাহিৰেও সমগ্ৰ ইউৰোপৰ শিল্পীসকলেও ভিন্নমুখী হ'লেও পপ্ আৰ্টৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল। ইংৰাজ পপ্ শিল্পী এজৰা পাউণ্ডৰ ভক্ত কিটাজ-ৰ কৰ্মত মানৱীয় আবেদন সন্নিহিত আছে। নগ্নতা ব্ৰিটিছ পপ্ আৰ্টৰ আন এটা বৈশিষ্ট্য। ফিলিপ্‌ছ আৰু জনচৰ চিত্ৰ ব্লেক আৰু হক্‌নীতকৈ অধিক কামোদ্দীপক। এন্থনী ডনালড্‌চনৰ নাৰী মূৰ্তি যদিও বাস্তৱবাদী, তথাপি স্থাপত্যিক আৰু চলন ভাবযুক্ত। এণ্টনী গ্ৰীণ-ৰ চিত্ৰ সৰল (naive) যদিও মণ্ডনধৰ্মী আৰু উলংগ নাৰীহে (নুড্ বুলি অভিহিত কৰিব নোৱাৰি)। গ্ৰাণ্টৰ উদ্দেশ্য অৱশ্যে ৰাজনৈতিক। এহাতে নিচাযুক্ত ঔষধমত্ত লণ্ডনৰ যুৱক-যুৱতীৰপৰা হেমিল্টনে চিত্ৰপ্ৰজ্ঞা আহৰণ কৰিছে, আনহাতে জো টিলচনে চে' গুৱেভাৰপৰা (উদাহৰণ, 'এয়া চে' গুৱেভাৰ হয়নে?') ৰাজনৈতিক উপাদান আহৰণ কৰিছে। কি বিচিত্ৰতা!

চুইডেনতো Öyvind Fahstön-এ পপ্ ৰীতিৰে কিছুমান দোৰি ৰোৱা মানুহ বা বিভিন্ন অৱস্থাত কষ্ট কৰা মানুহৰ চিত্ৰ আঁকি সামাজিক অশালীনতাৰ প্ৰতি এক প্ৰতিবাদ জনাইছিল। ১৯৭০ চনত লণ্ডনত হোৱা তেওঁৰ 'পপ্ আৰ্ট ৰিফাইণ্ড' প্ৰদৰ্শনীখনেই তাৰ সাক্ষী।

ফৰাচীসকলে পপ্ আৰ্টক সহজভাৱে গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাছিল। আমেৰিকাৰ সৰ্বগ্ৰাসী শিল্পকলা আন্দোলনবোৰৰ প্ৰতি পেৰীয়ে সদায়েই প্ৰতিহিংসাৰ দৃষ্টিৰে চাই থকাৰ বাবেই এনে হৈছিল। তথাপি মাৰ্ চিয়েল ৰেচ্চ-ই একধৰণৰ বাস্তৱবাদী চিত্ৰৰে বিশ্ববিখ্যাত হৈ উঠে। ১৯৬৪-৬৫ চনত তেওঁ পুৰণি ওজা শিল্পীসকলৰ ধ্ৰুপদী চিত্ৰসমূহৰ পুনৰ অংকণ কৰ্মসমূহেই বিখ্যাত। আন দুগৰাকী ফৰাচী শিল্পী এলান জেকুই আৰু জেকুই ম'ন'ৰি—দুয়োজনে কেমেৰাৰ সহায়েৰে আলোকচিত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰি ফৰাচী পপ্ আৰ্টলৈ নতুনত্ব আনিলে। ফৰাচী 'নিউ ৱেভ্' কথাছবি জগতৰ নব্য চিত্ৰৰীতিৰ লগত এওঁলোকৰ চিত্ৰৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। এলান জেকুই-ৰ 'ডেজানে চাৰ লাৰ্ব' (Dejeuner sur l'herbe, ১৯৬৪) চিত্ৰখনৰ অস্পষ্টতা দেখি (blurring effect) এহাতে চুৰাৰ পইণ্টিলিজমৰ 'নুড' সমূহলৈ মনত পৰে আৰু আনহাতে কথাছবি নিৰ্মাতা মাইকেল এঞ্জেলো এণ্ট'নিয়নিৰ 'ব্লু' আপ্' কথাছবিখনৰ কোনো কোনো বিশেষ ফ্ৰেমলৈ মনত পৰে। দুয়োখনতে এক পৰামানসিক দৃষ্টিভংগীৰ ছাপ লক্ষ্য কৰা যায়। জেকুই ম'ন'ৰি-ৰ 'হাইপাৰ ছেনছিটিভ্' (১৯৭০) চিত্ৰখন দেখিলে সেইদৰে আন এগৰাকী চিত্ৰনিৰ্মাতা ফ্ৰাচোঁৱা টুফোঁ-ৰ কোনো কোনো ফ্ৰেমৰ কথা মনলৈ আহে। তেওঁৰ 'নিঃসংগ ছোৱালীজনী'ৰ চিত্ৰত নিঃসংগতা আৰু বেদনাৰ আৰ্তি স্পষ্টভাৱে প্ৰকট। টুফোঁৰ সাগৰৰপৰা চহৰলৈ ঘূৰি যোৱা ল'ৰাটোৰ নিঃসংগতাই ম'ন'ৰিৰ ছোৱালীজনীৰ নিঃসংগতা।

পেৰীৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক থকা ইটালীয় শিল্পী মিম' ৰটেল্লাই (১৯১৮) বাতৰি কাগজ আৰু প'ষ্টাৰ কেনভাচত লগাই কলাজ পপ্ চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছিল। তাৰউপৰি পেৰীখ্যাত আন এগৰাকী ইটালীয় শিল্পী ভেলেৰীয়' অদামীৰ-এ ১৯৭০ চনৰ 'মেউজে দ্য লাৰ মডাৰ্ণ দ্য লা ভিল দ্য পেৰী' (Musee de l' Art Moderne de la ville de Paris) ত হোৱা বৃহত্তৰ পপ্ আৰ্টৰ প্ৰদৰ্শনীখনেই তেওঁক অতীতৰ ওজা শিল্পীসকললৈ মনত পেলাই দিয়ে। তেওঁৰ চিত্ৰৰ দেহাৱয়ৱসমূহৰ সামতলিক বৈশিষ্ট্যতা, বৰ্ণচয়ন আৰু সজ্জা-বিন্যাসে পপ্ আৰু অধিবাস্তৱবাদৰ মধ্যৱৰ্তী অৱস্থা এটাৰ সূচনা কৰে। মাইকেল এঞ্জেলো পিষ্টচলেটিয়ে মানুহৰ আলোকচিত্ৰ মিহি তীখাৰ পাতত ছপা কৰিছিল। পিয়েৰ গিৰালডিয়ে ত্ৰৈমাত্ৰিক ভাব আনিবলৈ ফুল-পাত, ফলমূল আদি ৰোমাণ্টিকতাৰে অতি বাস্তৱধৰণে চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। ডমেনিক গ্নালিয়ে চোলা-কাপোৰৰ বৃহৎ ক্ল'জ আপ্ (অৰ্থাৎ কোনো অংশক ডাঙৰকৈ) ব্যৱহাৰ কৰে। কোনো কোনো সমা-

লোচক্‌ক তেওঁক পপ্ শিল্পী বুলি নকৈ মৰান্দী ব'।তিৰ স্থিৰ চিত্ৰশিল্পী বুলিহে অভিহিত কৰিব খোজে।

স্পেইনত কেচিষ্ট জেনেৰেল ফ্ৰেংকোৰ শাসনকালতো দুই-এগৰাকী শিল্পীয়ে কেনেবাৰ সহায়েৰে এবিধ অধিবাস্তৱবাদী পপ্ আৰ্ট সৃষ্টি কৰিছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে যোঁৱা গেন্ভেৰ দৌৰি যোৱা মানুহৰ 'ব্লাৰ এফেক্ট' দি কৰা একধৰণৰ অধিবাস্তৱবাদী চিত্ৰলৈ আঙুলিয়াব পাৰি।

এনেদৰে সমগ্ৰ বিশ্বতে পপ্ আৰ্ট বিয়পি পৰিছিল। জাপানতো ইয়াৰ গভীৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। ভাৰতীয় শিল্পীসকলৰ মাজত যদিও ই বিস্তৃত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব নোৱাৰিলে, তথাপি বিভিন্ন পশ্চিমীয়া আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰা আলোচনীসমূহত ইয়াক এক সস্তীয়া কামোদ্দীপকতা, অতিমাত্ৰা ব্যৱসায়িক, মনোৰঞ্জক, প্ৰচাৰধৰ্মী সচিত্ৰকৰণত ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। পপ্ আৰ্ট যিমানেই বাস্তৱ বা সৰল নহওক লাগে ই এক যান্ত্ৰিক সভ্যতাৰ নৈৰাজ্যিক প্ৰকাশ। এইখিনিতে গ্ৰিগ'ৰী ওগান্ভে 'ফ্ৰিডম অৱ আৰ্ট আণ্ডাৰ ছছিয়েলিজম্' (নভস্তী প্ৰেছ, মস্কো, ১৯৭৫) ত কোৱা মন্তব্য প্ৰণিধানযোগ্য। তেওঁ কৈছিল, 'Art must not be a penetrating treatment of reality that indicts and unmasks : that would be truely dangerous....' তেওঁৰ মতে এনে কলা 'অধোগামী' (retrogressive), 'অশালীন বৰ্ণনা' (dreary illustration) আৰু 'সস্তীয়া প্ৰচাৰধৰ্মী' (sheer propoganda) মাত্ৰ। আমেৰিকাৰ পপ্ আৰ্টে ভাৰতৰ নিচিনা উন্নয়নশীল দেশসমূহৰ কলাৰসিকক্কো পশ্চিমীয়া 'সৃষ্টিধৰ্মী আত্মপ্ৰকাশ' (creative self-expression) ৰ সম্পৰ্কে সন্দিহান কৰি তোলাটো স্বাভাৱিক।

আলোকী কলা আৰু গতিশীল কলা

(Optical Art, Kinetic Art)

বিজ্ঞান আৰু কাৰিকৰী বিদ্যাত মানুহ যিমানেই আগবাঢ়ি গৈছে, সমাজখনো সেইদৰে ইয়াৰ প্ৰভাৱত পৰিৱৰ্তিত হ'ব ধৰিছে দিনে দিনে। কিন্তু পশ্চিমৰ দেশবিলাকত বিজ্ঞান আৰু উন্নত কাৰিকৰীগত বস্তু সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত এনেদৰে ব্যৱহাৰ হ'বলৈ ধৰিছে, সেয়া ভাৰতীয় তথা পূবৰ অনুন্নত দেশবিলাকৰ কল্পনাৰো অগোচৰ। এনে উন্নত ঔদ্যোগিক বস্তু-সম্পদ, কাৰিকৰীগত বিদ্যা, আধুনিক ধাতু, ৰাসায়নিক পদাৰ্থ-যন্ত্ৰ আদিৰ সুলভতা আৰু সহজলভ্যতাই শিল্পীসকলকো নিত্য নতুন সৃষ্টিৰ বাবে অফুৰন্ত সমল যোগাইছে। শিল্পীয়ে পৰম্পৰাগত কেনভাচ বিসৰ্জন দি যন্ত্ৰৰ লীলা-খেলাৰ মাজেদি এজন বৈজ্ঞানিকলৈ পৰিৱৰ্তিত হ'বলৈ ধৰিলে। অসমৰ নিচিনা উদ্যোগবিহীন, সম্পূৰ্ণ অপ্ৰায়োগিক বুলি বিবেচিত হোৱা, বস্তুৰ দুষ্প্ৰাপ্যতা থকা ঠাইতটো এনে কলাৰ কল্পনা কৰাটো শিল্পীৰ বাবে এক চূড়ান্ত অবাস্তৱতা বুলিহে প্ৰতিপন্ন হ'ব।

গতিশীল কলা অথবা গতিবিজ্ঞান প্ৰসূত কলা (Kinetic Art) আৰু আলোকী কলা অৰ্থাৎ আলোকযুক্ত কলা (Optical Art) নামকেইটাই প্ৰমাণ কৰে এই শিল্পকলা সম্পূৰ্ণ গতি, শক্তি আৰু পোহৰ-বিজ্ঞান সম্পৰ্কীয়।

ভৱিষ্যবাদৰপৰা গতি (movement) আৰু নৈৰ্মাণিকতাবাদৰ (constructivism) পৰা বিভিন্ন নিৰ্মাণৰ (construction) ধাৰণা আহৰণ কৰিয়েই আলোকী কলা আৰু গতিশীল কলাই গঢ় লৈ উঠিছে বুলি ধৰি ল'ব পাৰি। পপ্ আৰ্টে যন্ত্ৰৰ ফলাফল লৈ ব্যস্ত আছিল, কিন্তু এই শিল্পকৰ্মই যন্ত্ৰকে শিল্পকৰ্মৰ উপাদান হিচাপে প্ৰয়োগ কৰিলে।

পপ্ আৰ্টৰ সমসাময়িকভাৱেই যদিও ষাঠিৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে আলোকী আৰু গতিশীল কলাই জন্ম লাভ কৰিলে, তথাপি প্ৰায় পঞ্চাশৰ দশকৰ পৰাই এই আন্দোলনৰ প্ৰচলন হৈছিল। কিন্তু পপ্ আৰ্টৰ দৰে ই দ্ৰুত গতিত জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাছিল। যি কি নহওক

ই সত্য যে যুদ্ধোত্তৰ যুগত চাক্ষুষ কলাজগতত সুনিশ্চিতভাৱে ই এক বৌদ্ধিক কলা আন্দোলন।

১৯৬১ চনত জাগ্রেবৰ মিউজিয়াম অৱ কণ্টেম্পৰেৰী আৰ্টত 'Nove Tendencije' নামে এটা গোষ্ঠীয়ে এখন এনেধৰণৰ প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰে। তাৰ এবছৰ কি দুবছৰৰ পূৰ্বেই পেৰী, মিলান, পাডুৱা আদিত সৰু-বৰ শিল্পীসকল গোট খাই এনেধৰণৰ নতুন আন্দোলন এটা কৰিবলৈ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাই আছিল। ১৯৬২ চনত তেওঁলোকে বেলজিয়াম, হলেণ্ড, জাৰ্মানী, ইটালী, ফ্ৰান্স, স্পেইন আদিত এনে শিল্পকৰ্মৰ প্ৰদৰ্শনী পাতে। ১৯৬৩ চনৰপৰা জাগ্রেবত ইয়াৰ দ্বিবাৰ্ষিক প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰা হয়। প্ৰায় তিনিবছৰৰ ভিতৰতেই ইউৰোপ আৰু দক্ষিণ আমেৰিকাৰ প্ৰায়বিলাক দেশতেই এই আন্দোলন বিয়পি পৰে।

ন' ভিল টেণ্ডাঁচ (Nouvelle Tendance) গোষ্ঠীৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল বিমূৰ্ততা, শিল্পজাত সামগ্ৰী আৰু নতুন পদ্ধতিৰ ব্যৱহাৰ। 'দ্য ষ্টিজল্' আৰু 'কনষ্ট্ৰাক্টিভিজম্' গোষ্ঠীয়েই এই নব্য ৰীতিৰ পথ প্ৰদৰ্শক। দ্য ষ্টিজল্ গোষ্ঠীৰ বিমূৰ্ততা আৰু জাৰ্মানীৰ বউহাউছৰ লাজল' ম'হলী-নাগীৰ গতি, কৃত্ৰিম আলোক আৰু প্ৰোজ্জ্বল বস্তুৰ সমাহাৰ ঘটাই সৃষ্টি কৰা নিৰ্মাণমূলক শিল্পকলাসমূহেই এই গোষ্ঠীক সাহস যোগালে, যোগালে অফুৰন্ত সমল। তেওঁলোকৰ চিত্ৰ এখন দেখিলে এনে লাগে যেন ইয়াৰ ফৰ্ম আৰু সজ্জাৰোপনৰ আদি-অন্ত নাই। ই যেন অসীম অভিমুখে বৈ গৈয়েই আছে। কিছুমান এনেধৰণৰ ভাঁস্কৰ্য বিজুলী শক্তি নতুবা অন্য শক্তিৰে চালিত কৰা হয়। গাবো আৰু ডুচাঁপেই হ'ল এনেধৰণৰ শিল্প-কলাৰ প্ৰধান সৃষ্টিকৰ্তা।

গতিশীল কলাৰ ওপৰত প্ৰথম মৌলিক সমালোচক ফ্ৰেংক পপাৰে তেওঁৰ 'গতিশীল কলাৰ উৎস আৰু বিকাশ' (লণ্ডন-১৯৬৮; ১৯৬৭ চনত প্ৰথমে ফৰাচী ভাষাত প্ৰকাশিত) নামৰ গ্ৰন্থখনত এই শিল্পকলাক ছয় ভাগত ভগাইছে: বিমূৰ্ত চাক্ষুষ প্ৰলোভন (Abstract visual Inducement), আলোক সম্ভূত (Optical); যন্ত্ৰ (Machine), চলমান (Mobile) আৰু শেহৰ দুটা পোহৰ আৰু গতিৰ লগত সংযুক্ত ৰীতি। প্ৰথমটোৱে বিভিন্ন অন্তহীন সজ্জাৰোপনেৰে দৰ্শকৰ মনৰ মাজত মানসিকভাৱে ক্ৰিয়া কৰে। দ্বিতীয়টোত দৰ্শক নিজে অন্তৰ্ভুক্ত হৈ পৰে, দৰ্শকৰ সহযোগ অবিহনে এই শিল্পকলা অৰ্থহীন।

পূৰ্বতেই কোৱা হৈছে, অতীতৰ লগত এই শিল্পকৰ্মৰ জন্মসূত্ৰ আছে। ৰাছিয়ান ভৱিষ্যবাদী আলেকজেণ্ডাৰ ৰড্চেংক' আৰু ডাডাবাদী মানৰয়ে ১৯২০ চনতেই চলমান বস্তু চিলিঙৰ ওপৰৰপৰা আঁৰি দিছিল। গাবোৱে মটৰচালিত সহজ গতিশীল নিৰ্মাণ (Kinetic construction)সৃষ্টি কৰিছিল। সেইদৰে মাৰ্চেল ডুচাঁপেও ঘূৰ্ণমান কাঁহীৰদ্বাৰা আলোবিভ্ৰমৰ (Optical illusion) সৃষ্টি কৰিছিল। আমেৰিকাৰ আলেকজেণ্ডাৰ কেল্ডাৰে (ফিলাডেলফিয়া, ১৮৯৮-নিউইয়ৰ্ক, ১৯৭৬) ভাঁজ লগোৱা কিছুমান ধাতুৰ দণ্ডৰ বিভিন্ন ৰঙৰ ত্ৰিকোণী থাল সংযুক্ত কৰি মটৰচালিত কিছুমান চলমান ভাস্কৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে। কেল্ডাৰ এজন মেকানিকেল ইঞ্জিনীয়াৰ আছিল আৰু ১৯২৬ চনত পেৰীলৈ যোৱাৰ আগলৈকে চাকৰি কৰিয়েই আছিল। ইঞ্জিনীয়াৰিং পঢ়ি থকা কালতে তেওঁ এনেধৰণৰ বহুতো নিৰ্মাণ কৰ্ম কৰিছিল। আন এগৰাকী আমেৰিকাৰ ভাস্কৰ শিল্পী জৰ্জ ৰিক্কেই কৈছিল, 'এই যন্ত্ৰবিলাকৰ পৰিচলন গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড তথা এৰোপ্লেনৰ উৰণৰদৰেই সহজাত, এনেধৰণৰ পৰিচলনৰ অবিহনে এই বস্তুবিলাকৰ অৰ্থই নাথাকিব।' জাৰ্মান ভাস্কৰ শিল্পী গিণ্টাৰ হেচ-এ (Günter Haese) তাঁৰৰ জাল তৈয়াৰ কৰি ক্ৰীৰদৰে এবিধ 'গীতিধৰ্মী কৰ্ম' নিৰ্মাণ কৰি 'স্পেচ্ গ্ৰাফৰ' সৃষ্টি কৰিছিল। কিন্তু হেচে আৰু ৰিক্কেই ষাঠিৰ দশকৰ পাছতহে এইবোৰ নিৰ্মাণ কৰিছে। অৱশ্যে তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ সৃষ্টিসমূহক 'নন্দনতাত্ত্বিক' বুলি কোৱাতকৈ 'বিজ্ঞানভিত্তিক' বুলিহে অভিহিত কৰে।

এই শিল্পৰীতিৰ প্ৰধান হোতা হ'ল হাংগেৰীয় ভিক্টৰ ভাচাৰেলী (১৯০৮)। ভাচাৰেলী প্ৰথমে চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ ছাত্ৰ আছিল, কিন্তু পাছত বুডাপেষ্টৰ বউহাউছত ম'হলী-নাগীৰ অধীনত কলা-শিক্ষা গ্ৰহণ কৰে আৰু ১৯৩০ চনত পেৰীলৈ আহি 'এবষ্ট্ৰেকশ্যন-ক্ৰিয়েশ্যন' গোষ্ঠীত যোগ দিয়েহি। ভাচাৰেলীক বহুতে পূৰ্ণ বিমূৰ্ত শিল্পী বুলি আখ্যা দিয়ে। ফিগাৰ বা দেহাবয়ৱ সম্পূৰ্ণ পৰিহাৰ কৰি 'এক জ্যামিতিক, সূৰ্যস্নাত আৰু বৰ্ণচয়িত নতুন চহৰ' উদ্ভাৱন কৰিবলৈ গৈ তেওঁ এক 'গতিশীল, বহুমাত্ৰিক, বিমূৰ্ত, বিজ্ঞানভিত্তিক' কলাৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁ 'জোন' (Jaune) অৰ্থাৎ হালধীয়া ইস্তাহাৰ প্ৰকাশ কৰি তাৰ যোগেদিয়েই আলোকী-গতি-বিশিষ্ট (Optical Kinetic) কলাৰ আন্দোলন কৰে।

ভাচাৰেলীৰ ছবি কেৱল প্ৰিণ্টতেই সীমাবদ্ধ নাছিল, তেওঁ ৰং কৰা চেল'ফেনৰ টুকুৰা জোৰাদি বা কেতিয়াবা ওপৰা-ওপৰিকৈ সংযোগ কৰি 'এক্ৰাইলিক' পাত লগ লগাই শিল্পকৰ্মৰ সৃষ্টি কৰে।

ভাচাৰেলীৰ প্ৰভাৱ চাৰিওফালে বিয়পি পৰে। সাধাৰণতে ভাচাৰেলীৰ চিত্ৰ এখন দেখিলে বিভিন্ন বৰ্ণৰ বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ বিভাজনৰ মাজত কিছু সমান্তৰাল ক্ষেত্ৰ দেখা যায় আৰু এইবিলাকেই চকত এক আলোময় গতিশীলতা সৃষ্টি কৰে। তেওঁৰ এনে বৈশিষ্ট্যৰে ইটালীয় পিয়েৰ' ডৰাজিও'ই (ৰোম, ১৯২৭) বিভিন্ন বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ সৰল ৰেখাৰে (কোণবোৰ অভিসাৰী আৰু অসপাৰী বিশিষ্ট) বিভাজন কৰি বৰ্ণ, ৰেখা, ক্ষেত্ৰৰ যোগেদি এক আলোকোজ্জ্বল গতিশীলতাৰ সৃষ্টি কৰিলে। ডৰাজিও' এজন স্থাপত্যৰ ছাত্ৰ আছিল। যুদ্ধৰ পাছত ১৯৪৭ চনত তেওঁ ৰোমত মাত্ৰ ২০ বছৰ বয়সতে পেৰিল্লী, গোৰেৰিণী আৰু বুৰাট্টিৰ 'Arte Sociale' নামৰ এটা গোষ্ঠী গঠন কৰি সামাজিক বাস্তৱবাদী চিত্ৰৰ প্ৰদৰ্শনী পাতিছিল। শেষত তেৰেঁই 'Forma Una' গোষ্ঠী খুলি ইটালিত বিমৰ্ত কলাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ ধৰে।

বউহাউছৰ পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰি ৰিচাৰ্ড অনুস্কীউজ (পেন্‌ছিল্‌ভেনিয়া, ১৯৩০) -এ সম্পূৰ্ণ দীপ্তিশীল শিল্পকৰ্মৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁৰ সজ্জাৰোপন বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ। সজ্জাৰোপন গতানুগতিক হ'লেও তাত এক আমেৰিকান প্ৰভাৱ স্পষ্ট। এওঁৰ উপৰিও আনকেইগৰাকী আমেৰিকান আলোকী আৰু গতিশীল কলাৰ চিত্ৰকৰৰ ভিতৰত লেৰী পুন্‌চ বিখ্যাত। ইউৰোপৰ বিভিন্ন দেশত যিদৰে এই ৰীতিয়ে গা কৰি উঠিছিল, আমেৰিকাত ই পপ্ আৰ্ট'ৰ হেঁচাত তেনেদৰে জীপ পাই উঠিব নোৱাৰিলে। সুৰকাৰ জন কেজৰ সংগীতৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ পুন্‌চ-এ কেনভাচত এক ছন্দোময় সাংগীতিক ফৰ্মৰ সংযুক্ত কৰি আৰু পৰস্পৰ সম্পৰ্ক ৰখা মন্ড্ৰিয়ানৰ শেহতীয়া আমেৰিকা-ৰ কৰ্মৰ নিচিনা জ্যামিতিক কৰ্মৰ এক দীপ্তিশীল চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। শেহত বাৰ্ণেট নিউমেনৰদৰে তেওঁ বৰ্ণবিদ হৈ পৰে। তেওঁৰ কিছুমান কৰ্মত নানা আয়তক্ষেত্ৰত বা বৰ্গক্ষেত্ৰত গোলাকৃতিৰ বা অন্য আকৃতিৰ কাঁহী লগাই এক বিশেষ সজ্জা-বিন্যাস কৰে। এড্‌ৰিণ্‌হাটৰ চিত্ৰতো যদিও প'ষ্ট পেইণ্টাৰলী এবষ্ট্ৰেকশ্যনৰ আৰু বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদৰ গুণ বৰ্তমান, তথাপি তেওঁৰ বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ বৰ্ণচয়নে এক আলো-বিভ্ৰমৰ সৃষ্টি কৰে।

ছুইজাৰলেণ্ডৰ চিত্ৰকৰ জাঁ টিংগোৰেলীয়েও (১৯২৫) লো, কাঠ বা অন্যান্য ধাতু, কাগজ আদিৰে এবিধ বিমূৰ্তকৰণেৰে জীৱন্ত যন্ত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে। সমালোচক কে. জি. হাল্‌টনৰ মতে তেওঁৰ কৰ্মই দুঃখ-বেদনা, ভুল-শুদ্ধ সকলো ভাবৰপৰা মুক্ত কৰি দৰ্শকৰ মনলৈ এক স্বকীয় মুক্ত ভাবৰ

আবেদন বোৱাই আনে। টিংগোৰেলীৰ মতেও 'সকলো চলনেহঁ স্থিৰ, সমাপ্ত, স্থায়ী······সাম্প্ৰতিক কালত আমি কোনো নীতি বৰ্ণিত ধৰ্ম, প্ৰচলিত স্থাপত্যত বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰোঁ। অস্থিৰতাৰ অস্তিত্ব নাই। সকলোৰেই পৰিচলন। সকলোৰেই স্থিৰ।' আন এগৰাকী গতিশীল কলাশিল্পী টাকিচে (এথেন্স-১৯২৫, গ্ৰীক ভাস্কৰ) শক্তিৰ বল (force) প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ এবিধ 'টেলিমেগনেটিক ভাস্কৰ্য' কৰ্ম (অৰ্থাৎ বিভিন্ন চুম্বক দণ্ডৰ আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণৰদ্বাৰা এক বিশিষ্ট ফৰ্মৰ ভাস্কৰ্য) কৰিছিল।

বহু সমালোচকৰ মতে ইংৰাজ চিত্ৰকৰ ব্ৰিজেট ৰিলে (লণ্ডন, ১৯৩১) এজন সৰাটোকৈ কৃতকাৰ্য আলোকী শিল্পী। তেওঁ চিত্ৰপটত ক'লা ক'লা ৰেখা অংকণ কৰি মাজে মাজে তাক বেঁকাকৈ ভাঁজ দি এক অদ্ভুত দৃষ্টি-বিভ্ৰমৰ সৃষ্টি কৰে।[৩৩] ভাব হয় যেন সমতলখন ভাঁজ ভাঁজ হৈ পানীৰ ঢৌ বাগৰি গৈছে। এই ঢৌৰ খেলা যেন অনন্ত, এক ভ্ৰমযুক্ত। মানসিক ধৈৰ্য নাথাকিলে তেওঁৰ ছবি চাই দৰ্শকৰ মূৰ ঘূৰাই লুটি খাই পৰি যাব পাৰে।

১৯৬০ চনৰপৰা ১৯৬৭ চনলৈকে ৰিলেই ক'লা-বগা ৰেখাতেই এনে কম কৰে। কিন্তু ১৯৭০ চনৰপৰা তেওঁ অৱশ্যে আন বৰ্ণও ব্যৱহাৰ কৰিছে। ১৯৬০ চনত তেওঁ ইটালি ভ্ৰমণ কৰি ইটালীয় ভবিষ্যবাদীসকলৰপৰা এই গুণ আহৰণ কৰা বুলি সমালোচকসকলে কয়। অৱশ্যে বকিয়নি আৰু ৰিলেৰ এখনকৈ চিত্ৰ যদি সমুখত লৈ চোৱা যায়, তেন্তে বৰ্ণ আৰু তুলিকাৰ টানত বৈখিক বিভ্ৰমাত্মক সাদৃশ্য সহজে প্ৰকট হৈ পৰিব।

ইজৰাইলী য়াকভ্ আগম্, ভেনিজুৱেলাৰ কাৰ্লজ ক্ৰোজডিয়েজৰ 'দৰ্শকে অংশগ্ৰহণ কৰা' চিত্ৰ আৰু চ'ট'ৰ 'প্লেক্সিগ্লাছ ছুপাৰ ইম্পজিচন', জাৰ্মানিৰ জি. ৱেকাৰৰ কেনভাচত আলপিন গুজি কৰা ভ্ৰম, ব্ৰাজিলৰ চেৰগিঅ' দ্য কামাৰগোৰ বগা ৰং কৰা কাঠৰ ৰিলিফ্ (ৰেৰত সৰু সৰু ভিন্নৰঙী শিল প্লাষ্টাৰ কৰিলে যি ৰিলিফ্ সৃষ্টি হয়), ইটালিৰ এনৰিক' কাষ্টালেনীৰ জোঙা জোঙা বস্তুৰ ওপৰত ৰাখি কেনভাচখন হেঁচা দি যি ৰিলিফৰ সৃষ্টি হয় তাক পোহৰেৰে প্ৰতিভাত কৰা চিত্ৰ আদি ভিন্ন মাধ্যমত, ভিন্ন পদ্ধতি-

৩৩। ভাৰতত এনেধৰণৰ আলোকী চিত্ৰ অংকণ কৰে নাৱাচিন্ মহামেদীয়ে। এইক্ষেত্ৰত ভাৰতত তেৱেঁই অগ্ৰণী। মহামেদীয়ে সাধাৰণতে সৰল ৰেখাৰ ব্যৱহাৰ কৰে। তেওঁৰ চিত্ৰত এক স্থাপত্যিক বিভ্ৰম দেখা যায়।

ৰে কৰা কৰ্মসমূহেই আলোকী কলাৰ জলন্ত উদাহৰণ। এই সমূহ শিল্পীৰ প্ৰায় সকলোৱেই ১৯২০ আৰু ১৯৪০ চনৰ ভিতৰত জন্মগ্ৰহণ কৰিছিল আৰু কৰ্মসমূহ ১৯৬১ ৰপৰা ১৯৭০ চনৰ ভিতৰত সৃষ্টি কৰা।

যান্ত্ৰিক পদ্ধতিৰ লগে লগে গতি, শব্দ, ভ্ৰম, যন্ত্ৰ, বিভিন্ন ধাতু, আলোক আদিৰ সৈতে শিল্পকৰ্ম সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰিলে। পল ক্লীয়েও কৈছিল যে, movement আৰু motion কলাৰ দুটা বিশেষ বৈশিষ্ট্য। তেওঁৰ মতে 'গতিশীলতা সকলো সৃষ্টিৰ আদি মূল আৰু গতিশীল শক্তি হিচাপে গতি, সমাপ্তকৰ্মত অৰ্ন্তলীন হৈ থকা বাঞ্ছনীয়।'

হাৰ্বাৰ্ট ৰীড-এ কৈছিল, 'মানুহে যিমানেই ভৌতিক কৰ্মবিলাকৰপৰা আঁতৰি যাব, সিমানেই বেছি তেওঁ পাৰ্থিৱ জগতৰ লগত পৰিচিত হ'ব। অৰ্থাৎ যি জগতৰপৰা এই পৰিচিত ভৌতিক আকাৰবোৰৰ সৃষ্টি হৈছে, সেই জগতৰ মৌলসমূহৰ' লগত চিনাকি হ'ব। (The Forms of Thing Unknown, লণ্ডন, ১৯৬০) থিঅ' ভান ডয়েচ্‌বাৰ্গে কৈছে যে, অবস্তুগত কলা বা ননঅবজেক্‌টিভ্ আৰ্ট আনকি বিমূৰ্তও নহয়। সেই দৃষ্টিৰে চালে বিমূৰ্ততা কেতিয়াও বস্তুবাদী আদৰ্শই কোনোবাদৰে অলীক স্বপ্ন-বিলাস নহয়, এক বাস্তৱ চিন্তাহে।

মূলতঃ যদিও ওপৰৰ উক্তিকেইটা সত্য, তথাপি এইটোও সত্য যে যন্ত্ৰ আৰু কলাৰ সহাৱস্থান (এক 'polite fiction' যদিও অস্বীকৃত নহয়) এক সম্পূৰ্ণ সন্তোষজনক হ'ব নোৱাৰে; কিয়নো যন্ত্ৰৰদ্বাৰা শক্তি আহৰণ কৰি সৃষ্টি হোৱা কলাক মেচিনৰ সম্পৰ্কে উদ্‌গত হোৱা অভিব্যক্তি বুলিহে গণ্য কৰা উচিত। নহ'লে এজন আমেৰিকান শিল্পীয়ে কোনোবাদৰে শিল্পীয়ে যন্ত্ৰ হৈ চিন্তা কৰিব লাগিব। এনে কৰ্মৰ ফলত মানুহৰ মানৱীয় প্ৰমূল্যযুক্ত চিন্তা-ধাৰণাৰ লুপ্ত হোৱাত সন্দেহৰ স্থল আছে।[৩৪] সেয়েহে ১৯৬৬ চনত নিউইয়ৰ্কত অনুষ্ঠিত হোৱা ইঞ্জিনীয়াৰ আৰু শিল্পীসকলৰ সন্মিলনত (The evenings in Art and the Technology) ঘোষণা কৰা হৈছিল, 'Modern artists have very seldom had access to the most advanced technology our society can offer, and

৩৪। আমেৰিকাত কম্পিউটাৰৰ সহায়েৰে এবিধ বিমৰ্ত কলা সৃষ্টি কৰা হৈছে। তেতিয়াহলে যন্ত্ৰইয়ো মানুহৰদৰে ভাবিব পাৰিবনে? তেনেহলে স্বয়ংক্ৰিয় ৰবট আৰু মানুহৰ কলাৰ মাজত পাৰ্থক্য কি থাকিব?

on those few occasions when the two have came together, the result have been disappoitning.'

যন্ত্ৰই সৃষ্টি কৰা শিল্পকৰ্মৰ মাজতো যদি এক নন্দনতত্ত্ব থাকিব পাৰে, তেতিয়াহলে যন্ত্ৰৰ নিজস্ব অনুভূতি থাকিব পাৰেনেকি? এনে যন্ত্ৰ যদি সৃষ্টি হোৱা নাই, তেতিয়াহলে মানুহৰ অনুভূতিৰদ্বাৰা পৰিচালিত যন্ত্ৰ শিল্প-কলাৰ নন্দনতত্ত্ব মানৱীয় গুণ সম্বলিত হ'ব। যদি যান্ত্ৰিক সৃষ্টি শিল্প-কৰ্মকো নন্দনতত্ত্বৰ দিশ পৰিলক্ষিত হৈছে বুলি ধৰি লোৱা হয়, তেতিয়া' হলে মানৱীয় অনুভূতিৰ সৃষ্ট আৰু যন্ত্ৰ-সৃষ্ট শিল্পকৰ্মৰ নন্দনতত্ত্বৰ কিবা পাৰ্থক্য আছেনে? আগন্তুক কালৰ অতি শুদ্ধ সুউন্নত যন্ত্ৰৰ সৃষ্ট নন্দনতত্ত্বই মানৱীয় শিল্পকলাক হেয় প্ৰতিপন্ন কৰিবনেকি?

প'ষ্ট পেইন্টাৰলী এবষ্ট্ৰেকশ্বন্
(Post Painterly Abstraction)

পপ্ আৰ্টৰ আবয়ৱিক চিত্ৰৰ জয় জয় ময় ময় অৱস্থাতেই পাশ্চাত্যত বিশেষকৈ আমেৰিকাত এবিধ বৰ্ণ প্ৰধান, সামতলিক মণ্ডনধৰ্মী চিত্ৰৰ চৰ্চা হৈছিল। আনকি ১৯৬০ চনমানত পপ্ আৰ্টে গা কৰি উঠাৰ পূৰ্বেই ই কিছু পৰিমাণে পূৰ্ণতা প্ৰাপ্তিৰ পথত অগ্ৰসৰ হৈছিল। কলা সমালোচক তথা কলা বুৰঞ্জীবিদৰ অলক্ষিতেই ই গঢ়ি উঠিল। আনহাতে ১৯৬০ চন মানতেই আমেৰিকাত বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদে পূৰ্ণ যৌৱন প্ৰাপ্ত হৈছিল।

প'ষ্ট পেইণ্টাৰলী এব্‌ষ্ট্ৰেক্‌শ্যন বা নিউ এব্‌ষ্ট্ৰেক্‌শ্যনৰ প্ৰধান বাহক হ'ল কেনেথ্ নলান্দ্, জুলচ্ অ'লিট্‌স্কী আৰু ফ্ৰেংক ষ্টেলা। এওঁলোকৰ উপৰিও মৰিচ লুই, জোচেফ এলবাৰ্চ আৰু এল্‌চৱৰ্থ কেলী আদিয়েও এই আন্দোলনৰ পৰিপক্কতা লাভ কৰাত বিশেষ অৰিহণা আগবঢ়ায়।

বহুতো সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰে যে ই মাত্ৰ এটা আমেৰিকান অভিব্যক্তিবাদী আন্দোলনৰ প্ৰশাখা। সমালোচক মাইকেল ফ্ৰেডে 'খ্ৰি আমেৰিকান পেইণ্টাৰ্চ' (কেম্ব্ৰিজ, মাচাচুচেটচ্, ১৯৬৫) গ্ৰন্থখনত জেকচন্ পলকৰ ১৯৪৭ চনৰপৰা ১৯৫০ চনৰ 'ড্ৰিপ পেইণ্টিং' (অৰ্থাৎ জুলীয়া ৰং টোপাৰ পৰা পোনে পোনে কেনভাচত বাগৰাই কৰা চিত্ৰাংকণ) আৰু বাৰ্ণেট নিউমেনৰ চিত্ৰৰ লগত এই চিত্ৰবোৰৰ সামঞ্জস্য আছে বুলি মন্তব্য দিছে। তেওঁ আৰু কৈছে যে এইটো সুপ্ৰতিষ্ঠিত ঐতিহাসিক সত্য। কিয়নো নলান্দ্ আৰু ম'ৰিচ লুইয়ে ১৯৫৩ চনত হেলেন ফ্ৰাংকেন থেলাৰৰ ষ্টুডিঅ'ত তেওঁৰ চিত্ৰকৰ্মসমূহ চাইছিলগৈ আৰু তেওঁৰ সুনিয়ন্ত্ৰিত অথচ মুক্ত, ডাঠ, বহল তুলিকাৰ টান বা আঁচোৰ, কাব্যিক আৰু সংবেদনশীল বৰ্ণচয়নে তেওঁলোকক প্ৰত্যক্ষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল।

আকৌ আন কিছুমানে ক'ব খোজে যে নিউ এব্‌ষ্ট্ৰেকশ্যন্ বা নব্য বিমূৰ্তকৰণৰ জন্মৰ মূলতে হ'ল আবয়ৱিক পপ্ আৰ্টৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ। আমেৰিকাৰ বহু চিত্ৰ সমালোচকে ভাবিছিল পপ্ আৰ্টে যদিও ব্যৱসায়িকভাৱে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল, সিয়েই সেই শিল্পকলাৰ অপমৃত্যু ঘটাই-

ছিল। কোনো কোনো পপ্ শিল্পকৰ্ম চালে ধাৰণা হ'ব, ই যেন এখন সস্তীয়া বিজ্ঞাপনৰ প'ষ্টাৰ, নতুবা উচ্চ পদ্ধতিগত এক বৰ্ণনাত্মক যান্ত্ৰিক সৃষ্টি। হাৰ্বাট ৰীড্-এ কৈছিল যে শিল্পকলাৰ পদ্ধতি হিচাপেই উচ্চ নহওক লাগে ইয়াৰ নন্দনতত্ত্ব তথা বাৰ্তা গভীৰ নহ'লে সি উচ্চ কলা হ'ব নোৱাৰে।[৩৫] ফ্ৰেডে নিজেই পপ্ শিল্পকৰ্মৰ প্ৰতি বিষোদগাৰ কৰি লিখিছে যেই কেৱল পংগু মল্যহীনেই, নহয় ই নৈতিকতা বিহীনো। কিন্তু সেই বুলিয়েই নব্য বিমূৰ্ততা ৰক্ষণশীল, বদ্ধমূলবাদী বুলি অভিহিত কৰিব নোৱাৰি।

প'ষ্ট পেইণ্টাৰলী এব্‌ষ্ট্ৰেকশ্যনৰ জন্মৰ মূল বিচাৰিলে মন্ড্ৰিয়ানৰ বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ, আয়তক্ষেত্ৰাকাৰ প্লাষ্টিক সজ্জাবিন্যাস, পিকাচোৰ ১৯১০–১৪ চনৰ কিউবিক্ জ্যামিতিক সজ্জাবিন্যাস, কুপকাৰ বিমূৰ্ত চিত্ৰসমূহলৈ মনত পৰে। আনহাতে কোনো কোনো চিত্ৰই আকৌ কনষ্ট্ৰাক্টিভিজম্ তথা মালভিচ্‌চৰ চুপ্ৰিমেটিজিমলৈ মনত পেলাই দিয়ে।

এই ৰীতিৰ চিত্ৰত সাধাৰণতে বৃহত্তৰ আকাৰৰ কেনভাচত সমতল ৰং বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ, দীঘল-বহল আঁচ, ঘূৰণীয়া বা অৰ্ধ-চন্দ্ৰাকৃতিৰ নতুবা কৌণিক সমতল খণ্ডত তৰপে তৰপে লগোৱা হয়। যোচেফ এলবাৰ্চৰ (১৮৮৮–) চিত্ৰবোৰ এনেদৰে তিনি-চাৰি বৰ্ণৰ বৰ্গক্ষেত্ৰৰ সমষ্টি। ইইঁত ইটোৰ ওপৰত সিটো ওপৰা-উপৰি (Super impose) হৈ থাকে। মৰিচ লুইৰ ৰঙৰ চটাবিলাক ভিন্ন আৰু দীঘল, মুক্ত অথচ নিয়ন্ত্ৰণাধীন আৰু সহজসৰল। কোনোবোৰ পোন, কোনোবোৰ বেঁকা, কোনোবোৰ উলম্বিক, কোনোবোৰ কৰ্ণসদৃশ। আকৌ উলিৎস্কীৰ দীঘলীয়া কেনভাচবোৰত 'ফ'মে' বে হেঁচি হেঁচি ৰং লগোৱা হয়। নলান্দে সামতলিক বৰ্ণেৰে কোণ আঁকে, বৃত্ত আঁকে। ষ্টেলাই একৰঙী সমতলৰ ওপৰত সৰু সৰু লেখাৰি নিছিগা ৰেখা টানে। (বিগ্ৰেট ৰেলবদৰে, কিন্তু তেওঁৰদৰে অত্যাধিক দীপ্তিশীল বিভ্ৰমযুক্ত নহয়) মুঠকথাত এইবোৰ এক সৰল মণ্ডনধৰ্মী চিত্ৰ, এক কঠিন সীমাৰেখাৰ মাজত থকা বিমূৰ্ত চিত্ৰ।

যোচেফ্ এলবাৰ্চৰ জন্ম জাৰ্মানীত যদিও ১৯৩৩ চনত আমেৰিকালৈ আহে। নাৎসী চৰকাৰে ১৯৩৩ চনত ৱেইমাৰৰ বউহাউচ্ বন্ধ কৰি দিয়াৰ-

৩৫। ভাৰতৰ বোলছবি পৰিচালক সত্যজিৎ ৰায়েও কৈছে যে বোলছবি এখনত হিচাপেই টেকনিক্ নাথাকক লাগে, কলাকুশলতাৰ ফালৰ পৰা হিচাপেই বিশুদ্ধ নহওক লাগে তাৰ মাজত আবেদন নাথাকিলে সি ভাল ছবি হ'ব নোৱাৰে।

বাবে তাৰ শিক্ষকতা এৰি আমেৰিকাৰ নৰ্থ কেৰলীনাৰ ব্লেক মাউণ্টেইন কলেজত (১৯৩৩-৪৯) তেওঁ শিক্ষকতা কৰে। আনকি তাৰপাছতো ১৯৬০ চনলৈকে বিভিন্ন বিশ্ববিদ্যালয়ত কলাৰ বক্তৃতা প্ৰদান কৰে। তেওঁ 'এব-ষ্ট্ৰেক্ট্ ক্ৰিয়েশ্যন্' দলৰ সভ্যও আছিল। মন্দ্ৰিয়ানৰদৰে তেৰেঁ। গোটেই জীৱন জ্যামিতিক সংগ্ৰথন শিল্পী হিচাপে সাধনা কৰে। তেওঁৰ নিজৰ চিত্ৰসমূহক 'বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰৰ ভিতৰত বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ' (the squares within squares) বুলি অভিহিত কৰিছে। ১৯৪৯ চনত তেওঁ লিখিছিল 'এজন চিত্ৰকৰে ৰঙেৰে সূত্ৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ, ৰঙৰ বিধি সৃষ্টি কৰিবলৈ চিত্ৰ আঁকে। কোনো কোনো চিত্ৰকৰে বৰ্ণক ফৰ্মৰ অনুসংগী হিচাপে গণ্য কৰে, অৰ্থাৎ ফৰ্মহে প্ৰধান, বৰ্ণ গৌণ। আকৌ আন কিছুমানৰ বাবে বৰ্ণহে দৃশ্যগত ভাষাৰ প্ৰধান মাধ্যম আৰু ৰঙো সেইসকলৰ বাবে প্ৰধান। মোৰ চিত্ৰ কিন্তু পিছৰ বিধৰহে। মই বিশেষকৈ মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়াতহে (Psychic effect গুৰুত্ব দিওঁ। ওপৰাওপৰিকৈ থকা বৰ্ণৰ অন্তঃক্ৰিয়াৰ ফলত উদ্ভূত হোৱা নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা দৰ্শকক প্ৰদান কৰিব পৰাটোহে মোৰ উদ্দেশ্য।' এলবাৰ্চৰ এই বক্তব্যই কেৱল তেওঁৰ চিত্ৰকেই বুজাত সহায় কৰা নাই, কেউগৰাকী প'ষ্ট্ পেইণ্টাৰলী বিমূৰ্তবাদীৰ চিত্ৰকৰ্মৰেই মূল বক্তব্য হিচাপে দাঙি ধৰিছে। তেওঁলোকৰ বৰ্ণৰ এই বিভ্ৰমাত্মক গুণে সামান্যভাৱে হ'লেও আলোকী কলাৰ লগত সম্পৰ্ক প্ৰদৰ্শন কৰে আৰু জ্যামিতিক কাঠিন্যতাই তেওঁলোকৰ কৰ্মক ইউৰোপীয় বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন কৰি তুলিছে।

যি কি নহওক, এইটো সত্য যে এই শিল্পকৰ্মৰ আবেদন 'দৃশ্যসম্ভূত' (pictorial), কিন্তু ক্লীৰদৰে এক 'দৃশ্যসম্ভূত পৰিচলন' (pictorial movement) অৰ্থাৎ সহজ কথাত চকুৰ দৃষ্টিৰ পৰিচলন (এখন ছবি চালে তাৰ বিভিন্ন ফৰ্ম, বৰ্ণ-বিন্যাসৰ ওপৰেদি দৃষ্টি আপোনাআপুনি বাগৰি গৈ এক বিভ্ৰম ঘটি হোৱা একধৰণৰ পৰিচলন কাৰ্য) এইবিধ শিল্পকৰ্মত ৰক্ষা কৰা উদ্দেশ্য নহয় যদিও কমকৈ হ'লেও এনে গুণ লক্ষ্য কৰা যায়। এলবাৰ্চৰ বৰ্গক্ষেত্ৰসমূহত এনে গুণ বিদ্যমান। এলবাৰ্চৰদৰে মেক্স বিল নামৰ এজন শিল্পীয়েও বিভিন্ন বৰ্ণৰ বৰ্গক্ষেত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰি এক দীপ্তিশীলতাৰ সৃষ্টি কৰে। গতিশীলতা (dynamism) আৰু বিভ্ৰম থাকিলেও এই শিল্পকলা 'দৃশ্যগত'হে।

এলছৱৰ্থ কেলীৰ (ফিলাডেল্ফিয়া, ১৯১৩) চিত্ৰসমূহ নিউয়ৰ্কৰ চিত্ৰ-শৈলীৰপৰা কিছু পৃথক আৰু অকলশৰীয়া। পেৰীত থকা সময়ত তেওঁ

কনষ্ট্ৰাক্টিভিজমৰ প্ৰভাৱত পৰিছিল যদিও ১৯৫০ চনত আমেৰিকালৈ ঘূৰি আহি চিত্ৰৰ প্ৰাথমিক মৌল অৰ্থাৎ দৃশ্যগত গুণ, বৰ্ণ আৰু পটভূমিৰ (কেনভাচৰ উপবিভাগ অৰ্থাৎ surface) ওপৰত মন কেন্দ্ৰীভূত কৰি এক 'মূলজ' (radical) চিত্ৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁৰ এই মূলজ গুণৰ বিষয়ে লৰেঞ্চ এল্ৰেই কৈছে, 'তেওঁৰ কৰ্মৰ কেন্দ্ৰ হৈছে বৰ্ণৰ চিত্ৰনৈষ্ঠিক দখল। উজ্জ্বল্য অথবা বিবিধ পৰিৱৰ্তন বা আলোছায়া সৃষ্টি কৰা তেওঁৰ বৰ্ণৰ লক্ষ্য নহয়, একক বৰ্ণহে প্ৰধান। তৰপীকৰণৰ দ্বাৰা নহয়, একমাত্ৰ ভিন্ন বৰ্ণ-ছটাৰ মাজৰ অন্তৰ্লীন ঘনত্ব আৰু সিহঁতৰ বহি সীমাৰেখাৰ দ্বাৰাইহে বৰ্ণ পৰিচালনা কৰে।' ১৯২২ চনত ৰাছিয়াৰ গমেলত জন্ম লাভ কৰা জুলছ্ অলিটস্কীয়েও নিউইয়ৰ্কৰ অকাডেমী অৱ ডিজাইনত শিক্ষা লৈ তাতে ১৯৫২ চনৰপৰা কেনভাচক এক Lyrical mental space অৰ্থাৎ এক ছন্দোময় মানসিক স্থান বুলি ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ ধৰে। 'সম্ভৱতঃ তেওঁ পেৰীত কিছুদিন থকাৰ বাবেই এই বৈশিষ্ট্য আহৰণ কৰে।'

নলান্দে কেনভাচৰ বহু অংশ অংকণ নকৰাকৈ এৰি দিছিল। তাৰ উপৰি তেওঁ মাত্ৰ এটা কেন্দ্ৰীভূত বস্তুতহে অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। নলান্দৰ জন্ম হৈছিল ১৯২৪ চনত নৰ্থ কেৰলিনাৰ এচ্ভিলত। তেৰেঁ। এলবাৰ্চৰ সৈতে ব্লেক মাউণ্টেইন কলেজত কৰ্ম কৰিছিল, তাৰ উপৰি তেওঁ পেৰীতো অধ্যয়ন কৰিছিল। যদিও তেওঁ ১৯৬৩ চনলৈকে ৱাচিংটনতে আছিল, তথাপি ১৯৫২ চনত লুইৰ সৈতে কৰা নিউইয়ৰ্ক ভ্ৰমণে তেওঁৰ চিত্ৰলৈ নতুনত্ব আনে। ১৯৬২ চনৰ ফালে তেওঁ গোটেই চিত্ৰপট ৰঙেৰে ভৰাই চক্ৰ আৰু কোণৰ সমষ্টিবোৰ সমতলভাৱে অংকণ কৰিছিল। কেনভাচত চক্ৰবোৰ অংকণ কৰি বাকী অংশ নআঁকাকৈ বাদ দিছিল।

এই গোষ্ঠীৰ আটাইতকৈ কম বয়সীয়া ষ্টেলাৰ প্ৰথম ফালৰ কৰ্মবোৰ আছিল একৰঙী। পাছলৈ তেওঁ দীঘলীয়া সমান্তৰাল সৰলৰৈখিক ঠেক আঁচ দি কেনভাচক বিভক্ত কৰিবলৈ ধৰিলে। সাধাৰণতে তেওঁ দীঘলীয়া কেন-ভাচখনত দীঘে দীঘে আঁচ টানিছিল। তেওঁৰ চিত্ৰ সম্পৰ্কে তেওঁ নিজে কৈছে, '·· যিটো তাত (কেনভাচত) আছে, সেইটোৱেই প্ৰদৰ্শন কৰাটো মোৰ চিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য। এয়া বাস্তৱিকতে এটা বস্তু (Object)। (মোৰ চিত্ৰত) যিটোৱেই আপুনি দেখিছে সেইটোকেই দেখিব।' ইয়াৰ যোগেদি তেওঁ তেওঁৰ চিত্ৰৰ বৰ্ণ আৰু ৰেখাৰ দৃশ্যগত বৈশিষ্ট্যতাৰ প্ৰাধান্যতাকে সূচাইছে। ষ্টেলাৰ 'মূলজ' (radical) চাক্ষুস কৰ্মই মিনিমেল ভাস্কৰ্যৰ

(প্ৰাথমিক গঠনৰ ভাস্কৰ্য) লগত সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত কৰে। তেওঁৰ কেনভাচ হ'ল 'শ্বেপড্' (shaped) অৰ্থাৎ পৰম্পৰাগত চাৰিকোণীয়া ফ্ৰেমৰ কেনভাচ নকৰি পাঁচ-ছয়কোণীয়া ক্ষেত্ৰবদৰে কেনভাচ নিৰ্মাণ কৰে আৰু আনকি কেনভাচৰ আকাৰো যথেষ্ট ডাঙৰ, প্ৰায় ২০ ফুট দীঘল আৰু ১০।১২ ফুট বহল কেনভাচেই তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰে। দীঘল দীঘল সমান্তৰাল ৰেখাৰে অংকণ কৰাৰ উপৰিও ধেনুভিৰীয়া ৰেখাৰেও স্থান বিভাজন কৰে।

কিন্তু যিমানেই পৰীক্ষা নকৰক লাগে ১৯৬০ চনৰপৰা '৭০ চনলৈকে ষ্টেলাই কৰা কৰ্ম 'নৈৰাজ্যিক' বুলি লুচি স্মিথে ঘোষণা কৰিছে। ষ্টেলাই হয়তো 'ৰেডিকেলিটি'ৰ সন্ধানত গৈ শেষত গৈ এক সংকট অৱস্থাতহে উপনীত হ'লগৈ, য'ৰপৰা নিজক ৰক্ষা কৰিবলৈ আৰু কোনো উপায় নাই। মূলৰ চূড়ান্ত শিখৰৰপৰা আৰু ক'লৈ আগবাঢ়িব? অনুভূতিবিহীন, অসংবেদনশীল আৰু বাহ্যিক সত্যতাৰপৰা গভীৰ সত্যতা বিচাৰি যোৱাৰ মূলতে হয়তো এক গভীৰ শূন্যতাহে পোৱা যাব, ইয়েই আধুনিক কলাৰ সমুখত এক দুৰ্যোগ। আমি ভৱা 'নৈতিকতাৰ সজাগতা আৰু বৌদ্ধিকতাই' হয়তো পশ্চিমীয়া অত্যাধুনিক কলাৰ বুকুৰপৰা হেৰাই গৈ ওলোটাকৈ কাম কৰিছে। কেৱল পশ্চিমতে নহয়, পশ্চিমীয়া প্ৰভাৱযুক্ত সকলো শিল্প-কলাতেই এনে সংকট উপস্থিত হৈছে। হয়তো এইকাৰণেই সংঘটিত হৈছে 'Happenings'; সৃষ্টি হৈছে 'Earth Art', 'Concept Art' আদি। মন কৰিবলগীয়া কথা আৰ্থ আৰ্ট, কন্‌চেপ্ট আৰ্ট, হেপেনিঙচ্ আদি বেছিকৈ সৃষ্টি হৈছে নিউইয়ৰ্কত আৰু আমেৰিকাৰ বৃহৎ চহৰসমূহত। পাহাৰৰ দুৰ্গম অঞ্চলত শিল গোটাইছে, জনবসতি নোহোৱা চৰ অঞ্চলৰ মাটিত গাঁত খান্দি তাত এটা বৃহৎ শিল স্থাপন কৰিছে, ৰবৰৰ মাজত ৰং গুৰি চটিয়াই মানুহে খেলিছে, বৃহৎ বৃহৎ ৰঙীন বেলুন উৰুৱাইছে, আচহুৱা ধৰণৰ সাজ-পোচাকেৰে আচহুৱা নৃত্যানুষ্ঠানৰ আয়োজন কৰিছে। গছৰ পাতত নানা ধৰণৰ ৰং ছটিয়াই নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ লাভ কৰিছে, পথে-ঘাটে প্ৰতীক অংকণ কৰিছে, উলংগ মানুহে বাটে-পথে বা ৰাজহুৱা ভৱনত প্ৰদৰ্শন (performance) কৰিছে, আৰু যে কত কি! এয়া ৰেডিকেলিটিৰ পাছৰ সত্যাৱস্থা নে উচ্চ সভ্যতাৰ এক মনোবিকাৰ নে এক বিশুদ্ধ কলা—বিশ্ব সমাজ আৰু সময়েহে তাক নিৰ্ণয় কৰিব।

অতিবাস্তৱবাদ (Superrealism)

পপ্ আৰ্টৰ জন্মৰ লগে লগে আমেৰিকা তথা সমগ্ৰ ইউৰোপতে এক-ধৰণৰ আবয়ৱিক শিল্পকলাৰ জন্ম হয়। আবয়ৱিক চিত্ৰ তথা ভাস্কৰ্য সৃষ্টি কৰাৰ অনুপ্ৰেৰণা তথা সাহস যোগালে হয়তো পপ্ শিল্পকলাই। নতুবা বিমূৰ্ততাৰ জগতত মূলজ কেন্দ্ৰ বিচাৰি এক সংকটাৱস্থাত পৰি একধৰণৰ মোক্ষৰ পথ বিচাৰি এইখিনি পালেহি। কেলিফোৰ্ণিয়াত 'ভিচিয়নেৰী' সকলে পূৰ্ণ বাস্তৱ পদ্ধতিৰ আবয়ৱিক আন্দোলন গঢ়ি তুলিলে। সকলোতে যেন মনচ্ছায়াবাদৰ পূৰ্বৰ অৱস্থালৈ ঘূৰি যোৱাৰ প্ৰয়াস চলিল। চুইজাৰ-লেণ্ডতো পিটাৰ ব্ৰাউনিংগাৰ 'সম্মুখত এটা ঘৰ' (১৯৭৫) জাতীয় সম্পূৰ্ণ বাস্তৱানুগ নিসৰ্গ চিত্ৰ অংকণ কৰিছে (১৯৭৮ চনৰ নতুন দিল্লীৰ চতুৰ্থ ট্ৰিনেলীত প্ৰদৰ্শিত)। তাৰউপৰি ১৯৭৮ চনৰ নতুন দিল্লীৰ চতুৰ্থ ট্ৰিনে-লী বিশ্ব কলা প্ৰদৰ্শনীত প্ৰদৰ্শিত চুইডেনৰ চিক্সটেন হাগেৰ 'শক্তি'ত (ড্ৰাই পইণ্ট, ১৯৭৭) এটি কেৰামহলীয়া পকীঘৰৰ এটা অংশ; ৰুমানিয়াৰ চেম্প্ৰনিউ ইক্ৰ'জানৰ 'মুনিচুনি বেলিকা'ত (১৯৭৬, তৈল) এক অধিবাস্তৱ-ধৰ্মী ভাব থাকিলেও এজন অশ্বাৰোহী, চাৰিজন যাত্ৰীৰে সৈতে এক বিশিষ্ট ৰৌপিকতা আৰোপ কৰা আবয়ৱিক চিত্ৰ; ফেডাৰেল ৰিপাব্লিক অৱ জাৰ্মানী-ৰ ডিয়েট্‌মাৰ্ উলৰিখৰ 'দৰ্শক'ত (কেনভাচত তৈল, ১৯৭৩) আলোক-চিত্ৰৰ গুণবিশিষ্ট বহু দৰ্শক; হানচ্ পিটাৰ ৰেটাৰ 'বস্তুহীন নগৰীয়া স্নান-ঘৰ'ৰ (তৈল কেনভাচ, ১৯৭৩) সুন্দৰ মসৃণ বাস্তৱকৰ্মই (এক আলোকচিত্ৰৰ প্ৰিণ্ট বুলি ভ্ৰম হ'ব); ফিন্‌লেণ্ডৰ মাৰ্জাটা নোৰেৰেভাৰ 'পাৰ আৰু দ্বীপ' (মেজ্জটিণ্ট, ১৯৭৭) আদি কৰ্মসমূহ ইমান বাস্তৱানুগ যে দেখিলে সত্তৰৰ দশকৰ চিত্ৰ বুলি অনুমান কৰা টানেই হৈ পৰে। আনকি নিউইয়ৰ্কত এনড্ৰু ৱেইথৰ বাস্তৱানুগ চিত্ৰই পঞ্চাশৰ দশকতেই লাখ লাখ দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰিছিল। উনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে চেলঁৰ চিত্ৰসমূহৰদৰে ই সমাজত জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ ধৰিলে। আনকি কলা ব্যৱসায়ীসকলেও এনে চিত্ৰৰ চাহিদা বঢ়াবলৈ ধৰিলে।

এইকথা নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি যে অতিবাস্তৱবাদৰ জন্মৰ মূল কুৰি শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধৰ অধিবাস্তৱবাদ আৰু বাস্তৱবাদ। চেলভেডোৰ ডালি,

আঁদ্ৰে ব্ৰেঁটৰদৰে ইয়াত অলৌকিকতা, অলীক স্বপ্ন আদিৰ স্থান প্ৰত্যক্ষভাৱে নাই যদিও তাৰ মৌল কিছুপৰিমাণে হ'লেও ইয়াত সংৰক্ষিত আছে। আগতেই কৈ অহা হৈছে ইটালিত ৰেনাটুট গোটিচ'চ', আমেৰিকাত বেন্ শ্যান্, মেক্সিকোত চেকুইৰচ্ আৰু ফ্ৰান্সত বালথাচ্, লণ্ডনত লুচিয়েন ফ্ৰয়েড আদিয়ে চল্লিশৰপৰা ষাঠি দশকৰ মাজত যথাক্ৰমে সমাজবাদী-বাস্তৱবাদী চিত্ৰ আৰু ৰাল্টাৰ চিক্‌কাৰ্টবদৰে এবিধ-আলোকচিত্ৰিক চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। ইংলেণ্ডৰ পপ্ শিল্পী পিটাৰ ব্লেকে (১৯৩২) আলোকচিত্ৰৰে এবিধ প্ৰত্যক্ষ বাস্তৱবাদী চিত্ৰ আঁকিছিল, যাক তেওঁ পপ্ আৰ্ট বুলি নকৈ 'বাস্তৱবাদী' বুলি অভিহিত কৰিছিল। এনে 'পূৰ্ব-ৰাফেলীয়' চিত্ৰৰদ্বাৰা তেওঁ ১৯৬০ আৰু ১৯৭০ চনৰ মাজত গেলেৰীপূৰ্ণ দৰ্শকৰ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছিল। আন এগৰাকী ইংৰাজ পপ্ শিল্পী 'আশ্চৰ্য চিত্ৰকৰ' (wonder boy) ডেভিড্ হক্‌নীয়েও (১৯৩৭) বেণেছাঁ যুগৰ শিল্পী-সকলৰদৰে বাস্তৱবাদী বিষয়বস্তু বাছি লৈছিল। তাৰউপৰি আমেৰিকাৰ 'ভিচিয়নেৰী' সকলৰ মাজত ৰবাৰ্ট মুন এগৰাকী অধিবাস্তৱবাদী ধৰণৰ শিল্পী। অষ্ট্ৰেলিয়াৰ কেইথ্‌লবিৰ ১৯৭৫ চনৰ গ্ৰাফিক্ কৰ্মবোৰতো এনে এবিধ প্ৰতীক বাস্তৱবাদ দেখা যায়। লবিৰ মতে তেওঁৰ চিত্ৰসমূহ হ'ল 'প্ৰত্যক্ষ নৈতিক চিত্ৰণ আৰু এক সামাজিক মন্তব্য'। ব্ৰিটেইনৰ ভাস্কৰ শিল্পী জন ডেভিচৰ (১৯৪৬) ফাইবাৰ গ্লাচ আৰু মিশ্ৰ মাধ্যমৰ ভাস্কৰ্য সমূহ সম্পূৰ্ণ বাস্তৱবাদী। তেওঁৰ ভাস্কৰ্যসমূহত বং কৰা নহয় আৰু কুৰি শতিকাৰ খেলুৱৈ সকলৰদৰে এক কাৰ্যৰ (Action) ক্ৰীড়াসুলভ ভংগীমাৰে থিয় হৈ থাকে। ভাস্কৰ্যবোৰ সকলো 'লাইফ্ চাইজ'ৰ। আমেৰিকাৰ ডুৱানে হানচনৰো লাইফ্ চাইজ ভাস্কৰ্যসমূহত, প্লাষ্টিকেৰে নিৰ্মাণ কৰি জীৱন্ত মানুহৰদৰে গাৰ বং কৰা হয় আৰু পোচাক-পৰিচ্ছদ পিন্ধাই দিয়া হয়। প্ৰকৃত মানুহৰ লগত তাৰ কোনো পাৰ্থক্য বিচাৰি উলিওৱা টান। এই সমূহ চিত্ৰ তথা ভাস্কৰ্যৰ মাজত অতিবাস্তৱতাৰ বীজ অংকুৰিত হৈ আছে।

অতিবাস্তৱবাদী চিত্ৰবো পপ্ আৰ্টবদৰে দৰ্শকৰ লগত অতি সহজে আবেগিক সম্পৰ্ক স্থাপন কৰিব পৰা শক্তি আছে। বাহ্যিকভাৱে ই সহজ, বোধগম্য, মনোৰঞ্জক আৰু আকৰ্ষণীয়।

ডেভিড হক্‌নীৰ (ব্ৰেডফৰ্ড, ১৯৩৭) 'ডাবোল পৰ্ট্ৰেট অৱ অচি এণ্ড চেলিয়া' চিত্ৰখনত লণ্ডনৰ ষাঠিৰ দশকৰ শেহৰফালৰ মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ কোঠা এটাত চেলিয়া আৰু অচিৰ এটা বগা মেকুৰী অংকিত কৰা হৈছে। কোঠাত এটা ফোন, এডাল বিজুলী বাতিৰ ষ্টেণ্ড, এখন নোমাল কাৰ্পেট

আদি বস্তু দেখা গৈছে। ছবিখনৰ ফৰ্মৰ বিন্যাস, আলোছায়াৰ বিতৰণ আৰু তাৰ লগত বিশেষ বৰ্ণৰ অনুক্ৰিয়াই এটা মুখৰিত মুহূৰ্তৰ সৃষ্টি কৰিছে। ইমান বছৰৰ পাছতো ছবিখনে এতিয়াও সেই সময়ৰ এক অৱস্থাৰ প্ৰতি দৰ্শকক সজাগ কৰি তোলে। যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ চিত্ৰসমূহৰ তুলনাত ই এক কালবিৰোধমূলক (anachronistic) চিত্ৰ আৰু ই সামাজিক প্ৰভেদ স্পষ্টভাৱে দাঙি ধৰিব পাৰে। তেওঁৰ শিল্পকৰ্ম সম্পৰ্কে লাৰা ভিন্‌কা মাচিনীয়ে কৈছে, 'He (David Hockney) attacks with vivid irony in works of an emblematic type, the false and hypocritical complacency expressed in the images of wellbeing projected by advertizing on to bourgeois society.' লণ্ডনৰ ষাঠিৰ দশকৰ মধ্যবিত্ত বুৰ্জোৱাৰ এক উকা কপটতাযুক্ত আত্মতুষ্টিৰ চিত্ৰ অংকণ কৰি তেওঁ এক ব্যংগৰ সৃষ্টি কৰিছে।

আমেৰিকাৰ অতিবাস্তৱবাদী চিত্ৰকৰ ফিলিপ পিয়ৰ্লষ্টেইনে (১৯২৪) নাৰীৰ নিবাৱৰণ (Nude) চিত্ৰ অংকণ কৰিছিল। চিত্ৰত বিশুদ্ধতা আনিবলৈ তেওঁ এক বিশিষ্ট পদ্ধতিৰে আলোকচিত্ৰৰ সহায় লৈছিল। ১৯৭৪ চনত অংকিত তেওঁৰ 'ফিমেল মডেল ৰিক্লাইনিং অন বেণ্টউড্ লাভ চিট' চিত্ৰখনত নিবাৱৰণ দেহাবয়ৱৰ ভৰি আৰু হাতৰ অংশ চিত্ৰৰ ফ্ৰেমৰপৰা কাট খাই গৈছে। বেণেছাঁ যুগৰ নিবাৱৰণ ধ্ৰুপদ সজ্জাবিন্যাস ইয়াত নাই। সেয়াই ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য। বাস্তৱ অথচ অপৰম্পৰাগত আৰু অৱক্ষণশীল। তেওঁ বিশেষ কৃত্ৰিম পোহৰৰ ব্যৱহাৰ কৰি জীৱন্ত মডেলৰপৰা এনে নিবাৱৰণ চিত্ৰ অংকণ কৰে। আমেৰিকান বাস্তৱবাদৰ প্ৰভাৱ এওঁৰ চিত্ৰত বিদ্যমান।

আমেৰিকাত বাস কৰা আন এগৰাকী ইংৰাজ শিল্পী মেলকম্ মৰ্‌লেক (লণ্ডন, ১৯৩১) অতিবাস্তৱবাদৰ প্ৰকৃত জন্মদাতা বুলি কোৱা হয়। চিত্ৰাংকণ কৰিব লগা চিত্ৰকল্পৰ (image) প্ৰতি দৃষ্টি পপ্ শিল্পীসকলতকৈ ভিন্ন কৰি তোলাটোৱেই তেওঁৰ বিশিষ্ট অৱদান। তেৱোঁ আলোকচিত্ৰিক চিত্ৰকল্পৰ সহায় লৈ চিত্ৰকৰ্ম কৰে। যাত্ৰা-সাগৰত চলা জাহাজ, যাত্ৰীসহ বা মাল-বস্তুসহ, গৰখীয়া (cowboy) আদি ভ্ৰমণৰ বিষয়বস্তু লৈ তেওঁ চিত্ৰ সৃষ্টি কৰে।

কেমেৰাৰে তোলা চিত্ৰৰ সহায় লোৱা প্ৰায়সমূহ চিত্ৰকৰেই পপ্ আৰু অতিবাস্তৱতাৰ মধ্যম অৱস্থাত। নিউইয়ৰ্কৰ জন ক্লেম ক্লাৰ্ক এনে এজন

চিত্ৰকৰ। তেওঁ ইংগ্ৰি, পিয়েৰ', প'লপ্ৰোদহঁ, ষ'গোৱেৰা আদি পুৰণি ওজা শিল্পীসকলৰ জনপ্ৰিয় চিত্ৰসমূহৰ আলোকচিত্ৰ তুলি তাত নিজস্ব ৰীতিৰে ৰং কৰি এবিধ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ পপ্ গুণবিশিষ্ট কৰ্ম কৰে। ক্লাৰ্কৰ নিচিনাকৈ আলোকচিত্ৰৰ সহায় লোৱা জাৰ্মান শিল্পী গাহাৰ্ড ৰিখ্তাৰে (১৯৩২) এনে চিত্ৰ তুলি তাক তুলিকাৰ টানেৰে ধোঁৱাময় কৰে (blurr effect) নতুবা কেৱাখনো নিগেটিভ্ ওপৰাউপৰিকৈ প্ৰিণ্ট্ কৰে। তেওঁ বিমূৰ্ত শিল্পী ডুচাঁপৰ 'নুড ডিচেন্ডিং আ ষ্টেয়াৰকেচ' চিত্ৰখনৰ পেৰডী কৰিবলৈ চিড়িয়েদি নামি অহা এগৰাকী নুড'ৰ চিত্ৰ তুলি ধোঁৱাময় গুণবিশিষ্ট কৰিছে আৰু পোহৰ আৰু ছাঁৰ এক ৰহস্যময় খেলা প্ৰদৰ্শন কৰিছে। এনেধৰণৰ আন এগৰাকী শিল্পী চাৰ্লছ্ ক্লজে (ৱাচিংটন, ১৯১০) আধুনিক প্ৰতিফলন কেমেৰাৰে মানুহৰ মূৰ অংশৰ আলোকচিত্ৰ তুলি আলোকচিত্ৰৰপৰা 'ৰ'ট'গ্ৰেভিয়ৰ' লৈ (rotogravour) পৰিৱৰ্তিত কৰে আৰু লেন্সৰ সহায়েৰে তোলা ক্লজ আপত বাস্তৱতাক যে বিশুদ্ধভাৱে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে (অৰ্থাৎ ক্লজ আপ লেন্সে নাকৰপৰা কাণলৈকে সমানে তাৰ পৰিসৰত চুকি পাব নোৱাৰে, কোনো অংশ নিশ্চয় অস্পষ্ট হ'ব) তাকে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ চিত্ৰ অংকণ কৰে। সাধাৰণতে ধাৰণা কৰা হয় যে কেমেৰা যান্ত্ৰিক, ইয়াৰ ভুল হ'বই নোৱাৰে। প্ৰকৃতাৰ্থত ই সঁচা নহয়। আধুনিক কালত কেমেৰাৰ আৱিষ্কাৰ হ'লেও কেমেৰাৰ আৰু চিত্ৰকৰ-সৃষ্ট প্ৰতিকৃতিৰ পাৰ্থক্য এইখিনিতে। কেনভাচত প্ৰতিকৃতিৰ গুৰুত্বতা সেই-বাবেই আজিও কমি যোৱা নাই। এই ধাৰণা প্ৰতিপন্ন কৰা বাবেই অতি-বাস্তৱবাদীসকলৰ ভিতৰত ক্ল'জ এক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ শিল্পী।

অবয়ৱৰ বাহিৰেও পকীঘৰ, গাড়ী আদি নগৰ ভিত্তিক বস্তুৰেও কোনো কোনো অতিবাস্তৱবাদী শিল্পীয়ে কৰ্ম কৰে। তাৰ ভিতৰত ৰবাৰ্ট কাটিং-হাম (নিউইয়ৰ্ক, ১৯৩৫), ৰিচাৰ্ড ইচ্টেচ্ (১৯৩১), ৰাল্ফ গাইঙ্চ্ (বাৰ্মিং-হাম, ১৯৩৭) আদিয়েই প্ৰধান। প্ৰথম দুজনে আলোকচিত্ৰৰপৰা ৰ'ট'-গ্ৰেভিয়ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি পকীঘৰবোৰৰ সৈতে চিত্ৰকৰ্ম কৰে। শেষৰ জনে গাড়ীকেই প্ৰধান বিষয়বস্তু হিচাপে বাছি লৈছে। সমালোচকসকলে এওঁক 'চাৰ্প ফোকাচ ৰিয়েলিজম্' গ্ৰুপৰ সভ্য বুলি কয়। 'চাৰ্প ফোকাচ ৰিয়েলিজম্' অতিবাস্তৱবাদৰ এটা প্ৰশাখা বুলি তেওঁলোকে যুক্তি দৰ্শায়। সমাজৰ বিবিধাক বস্তুৰ মাজৰ পৰিৱেশতেই শিল্পী বাস কৰে, সেই সমূহকে চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ নিজস্ব ৰীতিৰে এক নন্দনতাত্ত্বিক

আবেদন তথা এক বাৰ্তা পৰিৱেশন কৰিব যে পাৰি তাকে গইভ্চে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে।

এডুৱাৰ্ড লুচি স্মিথৰ এটি মন্তব্য এইক্ষেত্ৰত প্ৰণিধানযোগ্য। তেওঁ কৈছে, 'Superrealism seems to represent a point of rest in the developement of modern art. The seventies, in so far as one can judge a decade at its midway point, seems likely to be characterised by a profound reconsideration of the role of the modern movement.' আৰভিং হোৱেইও কৈছে, 'Modernism must always struggle and never quite triumph, and then, after a time, must struggle in order not to triumph.' (The idea of Modern in literature and the Arts.)

লুচি স্মিথে কোৱাৰদৰেই কেৱাদশকো এইদৰে 'জিৰণি বিন্দু'ত আধুনিক কলা থমকি ৰৈছেনে বা অদূৰ ভৱিষ্যতে এনেদৰে থাকিবনে? কথা হ'ল দ্ৰুত পৰিৱৰ্তনশীল, সৰ্বদাই নতুনত্ব বিচৰা অশান্ত আৰু যান্ত্ৰিক আমেৰিকাৰ শিল্পীৰ মন জানো জিৰণি বিন্দুত জিৰণি ল'ব পাৰিব? নিশ্চয় বেছি দিন নোৱাৰিব। হাৰ্বাৰ্ট ৰীড্-এ কোৱাৰদৰে ই মাত্ৰ পুনৰা-বৃত্তিৰ এক উদাহৰণহে। ই পুনৰ আন বিন্দুলৈ অচিৰেই প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰিব। ডুৱানে হানচনৰ বাস্তৱবাদী ভাস্কৰ্যৰ মাজতেই কেলিফোৰ্ণিয়াৰ শিল্পী-সকলে প্ৰতীকৰ মাজেৰে অধ্যাত্মবাদৰ অনুসন্ধান কৰিবলৈ ধৰিলে। যি আধ্যাত্মিক কলাৰ চৰ্চা কৰিবলৈ ভাৰতত প্ৰচুৰ সমল আছিল, সেইক্ষেত্ৰত এনে চৰ্চা ভাৰতত নহৈ হ'ল আমেৰিকাত। যি কি নহওক, দ্ৰুত পৰি-ৱৰ্তনশীল পাশ্চাত্য জগতত আৰু কি নতুন চিত্ৰধাৰা ওলায় সেইকথা এতিয়াই অনুমান কৰা টান।

কেলিফোৰ্ণিয়া ভিচিয়নেৰীজ
(Californian Visionaries)

আমেৰিকাত যেতিয়া পপ্ আৰ্টৰ পূৰ্ণ পয়োভৰ, বিশেষকৈ এণ্ডি ৱাৰহলৰ পপ্ আৰ্ট, ষ্টেলা নবিচ, নলান্দৰ নতুন বিমূৰ্তকৰণৰ জয় জয় ময় ময়, সেইকালতে আমেৰিকাৰ পশ্চিম উপকূলত আমেৰিকাৰ মূল সুঁতিৰ-পৰা কিছু আঁতৰত থকা কেলিফোৰ্ণিয়াত 'ভিচিয়নেৰীজ' গোষ্ঠী বিশেষকৈ ১৯৭০ চনৰপৰা গঢ় লৈ উঠে। নিউইয়ৰ্ক, চিকাগো, ৱাছিংটন, ফিলাডেল-ফিয়া আদি চহৰবিলাকত যি আমেৰিকান বিমূৰ্তকলাৰ জয়গান চলিছিল, সুদূৰ কেলিফোৰ্ণিয়াত তাৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত অৱস্থা চলিছিল। হয়তো ইয়ো এক সংকটাপন্ন অৱস্থাৰপৰা মোক্ষৰ ফলশ্ৰুতি নতুবা অতিবাস্তৱ-বাদৰ মাজত জিৰণি মুহূৰ্ততে এক গভীৰ আধ্যাত্মিক প্ৰশস্তি লাভ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা।

যদিও এই আদৰ্শ চিত্ৰকলা আন্দোলনত এক ৰীতি হিচাপে আমে-ৰিকাৰ তথা বিশ্বৰ কলা বুৰঞ্জীত সৰ্বজন স্বীকৃত হোৱা নাই, তথাপি, ই এই দশকৰ শেহৰফালে সমগ্ৰ আমেৰিকাৰ জাতীয় কলাৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত হৈ উঠিছে। বিমূৰ্ত প্ৰকাশবাদৰদৰেই ই জাতীয়ত্ব অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

কেলিফোৰ্ণিয়াৰ চিত্ৰকৰসকলৰ প্ৰতিভা অনস্বীকাৰ্য। তেওঁলোকৰ চিত্ৰসমূহৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল আধ্যাত্মিকতা, অন্তঃদৰ্শন আৰু তাৰ মাজৰ নীতিগৰ্ভ উদ্দেশ্য আৰু প্ৰখৰ কাৰিকৰীগত বুদ্ধি। তেওঁলোকে বহিঃপৃথিবীৰ মাজত এক নতুন পৃথিবীৰ সন্ধান কৰিব খোজে—যি পৃথিবীত আছে নীতি, আধ্যাত্মিক ধ্যান-ধাৰণা আৰু যাৰ বুকুত সুপ্ত হৈ আছে এক গভীৰ অন্তঃদৰ্শন। হয়তো পপ্ আৰ্টৰ বাহ্যিক কামোদ্দীপকতা (এজন বামপন্থী বা নৈতিক দৃষ্টিকোণৰপৰা ক'বলৈ হ'লে এক ধনতান্ত্ৰিক দেশৰ বুৰ্জোৱা, অনৈতিক, অযুক্তিবাদী, উশৃংখল আধুনিকতাৰ সৃষ্টি 'মুক্ত-প্ৰকাশ'ৰ ফলশ্ৰুতিত উদ্দেশ্যবিহীন কলা), ঘটনা সংঘটন (Happenings) আদিৰ নিচিনা পৰ্ণোগ্ৰাফিক কলাৰ প্ৰতিবাদকল্পে এক সুবিমল শান্তি আৰু আধ্যা-ত্মিক প্ৰশান্তিৰ সন্ধানত তেওঁলোকে এই কলাৰ জন্ম দিয়ে। ই এক আধি

ভৌতিক, আধ্যাত্মিক বাস্তৱবাদী ৰীতিৰ চিত্ৰকলা। কিন্তু ইয়াক পলায়ন-বাদী (escapist) কলা বুলিও বহুতে ক'ব খোজে। আমেৰিকান চূড়ান্ত (Super) বিজ্ঞানভিত্তিক সমাজৰ মানত ই পলায়নবাদী যেনেই লাগে যদিও মানৱীয় গুণ বিচাৰি যোৱাৰ বাবে ই পলায়নবাদী হ'ব নোৱাৰে বা নৈ-ৰাজিকও হ'ব নোৱাৰে।

এই ধাৰণাৰ মাজেৰেই তেওঁলোকে অৱচেতন জগতৰ মাজত নিজকে নিৰ্লিপ্ত কৰিছে আৰু কিছুমান প্ৰতীকবাদী চিত্ৰকল্পৰ সৃষ্টি কৰিছে। তেওঁলোকৰ বাবে এইটোৱেই একমাত্ৰ, পথ, যাৰ মাজেদি তেওঁলোকে প্ৰতিফলিত কৰিব খোজে অন্য এক সত্য 'Visions of elsewhere'– কোনো অজান লোকৰ দৃশ্য।

চানফ্ৰান্সিচ্কো অঞ্চলৰ আশেপাশেই কল্পবাদী অৰ্থাৎ ভিচিয়নেৰীজ চিন্তাধাৰাৰ উৎপত্তি হয়। পৰম্পৰাগত পোষ্টাৰ, আত্মা সম্পৰ্কীয় বিষয়বস্তু অংকণ কৰা চিত্ৰ, ৰক্ সংগীত, আলোকিত দৃশ্যাভিনয় আৰু অপ্ৰতীচ্য ধৰ্ম সম্পৰ্কীয় চিত্ৰবাজি, যাদু-জ্যোতিষ আদিয়ে ভিচিয়নেৰীজসকলক প্ৰাথমিক সমল যোগায়। আধুনিক সভ্যতাৰ উশৃংখলতা, ভয়াবহতাৰ মাজত কিছু শান্তি, আশ্ৰয় বিচাৰি এক আধ্যাত্মিক জগতৰ সন্ধান কৰাটো আমে-ৰিকাবাসী সকলৰ এক সত্য ঘটনা। এই শিল্পৰীতিৰ জন্মত ইয়াৰো অৱদান উলাই কৰিব নোৱাৰি।

কিন্তু উৎসস্থল যিয়েই নহওক লাগে কেলিফোৰ্ণিয়াৰ ভিচিয়নেৰী শিল্প-কৰ্মইযে এক উচ্চজাত সজীৱাত্মক চিত্ৰশৈলীৰ জন্ম দিলে তাত কোনো সন্দেহ নাই। আমেৰিকাৰ কলা-সমালোচক আলফ্ৰেড ফ্ৰাংকেনষ্টাইনে এই শিল্পৰ এখন চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনী ১৯৬৯ চনত চাই ভবিষ্যত বাণীৰদৰে ঘোষণা কৰিছিল, 'ইয়াৰ আটাইতকৈ শ্ৰেষ্ঠ কথাটো হৈছে, ই সুস্পষ্টভাৱে কোনোবা লোকলৈ গতি কৰিছে। ইয়াৰ সম্ভাৱনীয়তা সমূহ আৱিষ্কাৰ কৰাত এইটো প্ৰথম খোজহে।' এই ভবিষ্যত বাণী কৰাৰ দহবছৰৰ পাছত আজি এই ৰীতি সমগ্ৰ আমেৰিকাতে বিয়পি পৰিছে আৰু এক জাতীয় কলা আন্দোলনৰূপে ই গঢ় লৈ উঠিছে।

ভিচিয়নেৰীজসকলে তেওঁলোকৰ চিত্ৰত প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ আশা কৰে বস্তুৰ মাজত অৰ্ন্তনিহিত প্ৰকৃতি, সপোনৰ অৰ্থ, কল্পলোকৰ আৰু মনৰ আধিভৌতিক অৱস্থা। তেওঁলোকৰ লক্ষ্য 'এক বিশ্বজনীন ৰহস্য-

প্ৰসূত সত্যতা' আৱিষ্কাৰ। এই বাণীমূলক প্ৰত্যাদেশসমূহ অতি সাৱধানভাৱে চিত্ৰিত কৰি দৰ্শকক দেখুৱাই সমাজক শুদ্ধ পথ দেখুৱাই দিব খোজে। অৱশ্যে এইবাবেই এই আন্দোলন প্ৰচাৰধৰ্মী, সংশোধনবাদীও নহয়। অধিবাস্তৱবাদী আঁদ্ৰে ব্ৰেটঁৰদৰেই তেওঁলোকে, 'পৃথিৱীখন ৰূপান্তৰিত কৰিবলৈ, জীৱন পৰিৱৰ্তন কৰিবলৈ, মানৱজাতিৰ হেৰাই যোৱা ভুল বুজাবুজিৰ প্ৰত্যাগমন কৰিবলৈ' বিচাৰে। ভৱিষ্যবাদী, ডাডাবাদীসকলৰ দৰেই তেওঁলোকে সমাজৰ পৰিৱৰ্তন বিচাৰে, কিন্তু উগ্ৰ উপায়েৰে নহয়, শান্তিৰে, আধ্যাত্মিকতাৰ জয়গানেৰে। এগৰাকী ভিচিয়নেৰী বিল মাৰ্টিনে ১৯৭১ চনত কৈছিল, 'মই পৃথিৱীখনক পুনৰ গঠন কৰিব খোজোঁ আৰু মই কৰিমেই।' মানুহৰ সত্যতাৰ মানৱীয় সম্ভাৱনাসমূহ মানৱৰ সমুখত প্ৰকট কৰি এক আমূল পৰিৱৰ্তন বিচৰাত তেওঁলোক দৃঢ়সংকল্প।

পোষ্ট পেইণ্টাৰলী বিমূৰ্তকৰণৰ দৰে বৰ্ণৰ চাক্ষুষ সম্ভাৱনীয়তাৰ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা, বিমূৰ্ত অভিব্যক্তিবাদৰ মণ্ডনধৰ্মী বৰ্ণচয়ন, কিউবিজমৰ ফৰ্মৰ বিন্যাস, পপ্ আৰ্টৰ বাহ্যিকতা, আলোকী-কলাৰ দৃষ্টি-বিভ্ৰম, কনচেপ্ট আৰ্টৰ বিমূৰ্ত বহিৰ্জাগতিক ধাৰণাসম্ভূত চিহ্নৰ জয়গান, আৰ্থ আৰ্টৰ অতিসংবেদনশীল বিমূৰ্ত কৰ্ম আদি ইয়াত কোনোটোৱেই নাই। সেইফালৰপৰা চাবলৈ গ'লেই পাশ্চাত্যৰ আধুনিক কলাজগতত অভিনৱ। (যদিও ভাৰত, ইজিপ্ত, চীনদেশ আৰু জাপানৰ বাবে ই কোনো নতুন নহয়; কিয়নো প্ৰতীকধৰ্মী আধ্যাত্মিকতাসম্পন্ন পৰম্পৰাগত প্ৰাচ্য চিত্ৰকলা তথা ভাস্কৰ্যৰ লগত প্ৰাচ্যৰ জনগণ সুপৰিচিত)।

ভাৰতীয় যোগাভ্যাস আৰু অধ্যাত্মবাদী দৰ্শনে তেওঁলোকক প্ৰত্যক্ষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছে। ৰবাৰ্ট মুট নিজেই এজন যোগাভ্যাসকাৰী। তেওঁৰ 'সচ্চিদানন্দ' (মূল নামটোৱেই Satchidananda, ১৯৭২) লিথোগ্ৰাফ্খনত সমুখত এখন উত্তাল তৰংগায়িত সাগৰ লৈ তাৰ জলৰাশিৰ ওপৰতেই নিবিষ্টমনে এগৰাকী যোগীয়ে শয়ন কৰিছে। ছবিখনৰ পদ্ধতি সম্পূৰ্ণ বাস্তৱ। চল্লিশ বছৰীয়া এই শিল্পীজনে কৈছে, 'যদি মই মোৰ ছবিক বাক্‌শক্তি দিব পাৰিলোহেঁতেন, তেতিয়াহলে ইয়াৰ প্ৰথম শব্দটো হ'লহেঁতেন 'ওঁম্'। তেওঁ নিজে ধ্যানত উপলব্ধি কৰা অভিজ্ঞতাক প্ৰত্যক্ষভাৱে অংকন কৰিছে। গাগে টেইলৰে প্ৰকৃতি আৰু মানুহৰ মাজত ওচৰা-উচৰি সম্পৰ্কৰ কথা ক'ব খুজিছে। প্ৰকৃতিৰ মাজত মানুহৰ যি অৱস্থান তাক লৈকে ঘূৰি যোৱাটো তেওঁ বিচাৰে। সেইবাবে তেওঁ প্ৰতীকধৰ্মী বাস্তৱ-

ধৰণেৰে পাহাৰ, শিল, চৰাই-চিৰিকতি, গুহা-পানী আদিৰে মনোৰম নিসৰ্গৰ সৃষ্টি কৰিছে। তেওঁৰ নিজৰ মতে তেওঁৰ শিল্পকৰ্মৰ লক্ষ্য হ'ল 'দৰ্শকক সান্ত্বনা দিয়া, আনন্দিত কৰা। মই নিসৰ্গ অংকণ কৰোঁ, কিয়নো অকলুষিত নিসৰ্গৰাজী সৰ্বাংগ সুন্দৰ, মনোৰম। যি আত্মাক উত্তোলিত কৰে সিহে প্ৰকৃত সৌন্দৰ্য'।

ৰোচেক পাৰ্কাৰৰ দৃশ্যসমূহে পৃথিৱীখনত যেন এইমাত্ৰ সৃষ্টিৰ প্ৰথম পুৱা এক নিকলুষ সদ্যজাত নিসৰ্গৰ জন্ম হৈছে য'ত সূৰ্যৰ পোহৰ ইতিমধ্যে বিচ্ছুৰিত হৈ পৰিছে—এনে এটা ধাৰণাৰ সৃষ্টি কৰিছে। ভাৰতীয় দৰ্শনৰ দৃষ্টিকোণ আৰু ভাৰতীয় মণ্ডনশৈলী তেওঁৰ চিত্ৰত প্ৰস্ফুটিত হৈছে।

ভিচিয়নেৰীজসকলৰ ভিতৰত ক্লিফ মেকৰেণাল্ডচ্ অধিবাস্তৱবাদৰ অতি ওচৰৰ। তেওঁৰ নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহত সাধাৰণ আনুপাতিক সূত্ৰসমূহ, মধ্যাকৰ্ষণ শক্তি আদিৰ সূত্ৰসমূহ মানি চলা হোৱা নহয়। তেওঁৰ চিত্ৰত মাছ, আপেল আদি বস্তুবোৰ আকাশত উৰি ফুৰে। যেন তেওঁৰ জগতত মধ্যাকৰ্ষণ শক্তিয়েই নাই। বৃহদাকাৰৰ ফুলৰ ওচৰত উলংগ নৰ-নাৰী, ডাঙৰ চৰাইৰ পিঠিত উঠি সৰু ল'ৰা-ছোৱালী ৰূপকথাৰদৰে উৰি ফুৰে। ধৰিত্ৰী মাতৃয়ে মাছক পিয়াহ খুৱায়। এনে অবাস্তৱ অথচ সজাগ মুহূৰ্তৰ চিত্ৰ তেওঁ অংকণ কৰে।

ৰেণল্ড, মাৰ্টিন, টেইলৰ আদি চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰৰ জন্তুবিলাক আগন্তুক পৃথিৱীত বিৱৰ্তিত হ'ব লগা জন্তু যেন লাগে। ভয়ানক বিপদসংকুল প্ৰকৃতিৰ লগত সংগ্ৰাম কৰি এই জন্তুবোৰ যেন জীয়াই থাকিব লাগিব। নিঃসন্দেহে তেওঁলোকে ডাৰ্‌উইনৰ 'যোগ্য ভোগ্যা বসুন্ধৰা' (Survival of the fittest) মতবাদ আৰু ক্ৰমবিকাশ (evolution) সূত্ৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈছে। চেইলা ব'জৰ চিত্ৰৰ মানুহবোৰ যেন এক যাদুকৰী ৰহস্য শক্তিসম্পন্ন। ব'জৰ মতে এই জন্তুবোৰে 'এটা যাত্ৰাৰ অন্ত আৰু আন এটা যাত্ৰাৰ আৰম্ভণি'ৰ কথাকে সূচাইছে। টমাছ আকাৰিৰ চিত্ৰত ইজিপ্তৰ ধৰ্ম সম্বন্ধীয় কথাই স্থান পাইছে। তেওঁ ইয়াৰ যোগেদি 'ঐতিহাসিক পৰিপ্ৰেক্ষিতাৰে এক ভিত্তিৰ লগত যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰিব বিচাৰে। ইয়াকে কৰিবলৈ তেওঁ আৱয়ৱিক বস্তুসমূহক বৃত্তাকাৰ, খোলাসদৃশ, আয়তক্ষেত্ৰাকাৰ ফৰ্মেৰে ছন্দৰ উদ্‌গমন কৰে। তেওঁ কোনো এক অজান গ্ৰহৰ নিসৰ্গৰ লগত এই ইজিপ্তীয় মোটিফৰ মিশ্ৰণ ঘটাইছে। যেন এক সুদূৰ ৰঙীন আকাশৰপৰা অজান আলোকৰশ্মি বিচ্ছুৰিত হৈ পৰিছেহি। নিক হায়দৰৰ চিত্ৰত বজ্ৰপাণিৰ

তিব্বতীয় টাংকাসমূহৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। বহুৰঙৰে সজ্জিত ফুল, পাত আৰু ডিজাইনৰ মাজত ধ্যানৰত মানুহৰ প্ৰতীক স্পষ্ট। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ ধ্যান-ধাৰণা ভাৰতৰ তান্ত্ৰিক আদৰ্শৰ লগত মিলে। অৱশ্যে তেওঁলোকত ভাৰতীয় আধুনিক তান্ত্ৰিক চিত্ৰ পদ্ধতিৰ পৰা প্ৰভাৱ পৰাৰ কোনো ছাপ দেখা নাযায়। পাশ্চাত্যৰ শিল্পীসকলে প্ৰাচ্যৰ ৰসাল সংস্কৃতি মন্থন কৰি ৰসগ্ৰহণ কৰে, কিন্তু কলটোৰ ওপৰৰ ৰঙীন বাকলি দেখি ভোল নাযায়। আনহাতে ভাৰতীয়সকলে পাশ্চাত্যৰ বাহ্যিক ফৰ্মতহে আকৰ্ষিত হৈ পৰাৰ প্ৰৱণতা প্ৰকট হৈ পৰিছে। আনৰ ৰস মন্থন কৰি আমাৰ নিজৰ ধ্যান-ধাৰণা সংযুক্ত কৰিলেহে আমাৰ প্ৰকৃত নিজস্বতা আহিব আৰু পৃথিৱীৰ আধুনিক কলা-বুৰঞ্জীত নিজস্ব স্থান দখল কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ব। প্ৰসংগতে উল্লেখযোগ্য যে কেইবাগৰাকীও আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰত কেলিফোৰ্ণিয়াৰ ভিচয়নেৰীজসকলৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট হৈ উঠিছে।

পৰিশিষ্ট

সহায়ক গ্ৰন্থপঞ্জী

১. Alexandrian, Sarane : Surrealist Art, London, 1970.

২. Barrett, Cyril : OP Art, London, 1970.

৩. Berger, John : Art and Revolution, Penguin Books, Great Britain, 1969.

৪. Bell, Clive : Art, Grey Arrow Edition, London, 1961.

৫. Brett, Guy : Kinetic Art, London, 1968.

৬. Busignani, Alberto : Pollok, Hamlyn, England, 1971.

৭. Christensein, Erwin O : A Pictorial History of Western Art, New York, 1964.

৮. Finch, Christopher : Pop Art—Object and Image, London and New York, 1968.

৯. Golding, John : Cubism—A History and Analysis, 1907-1914; Faber, 1971, London.

১০. Hughes, Robert : 'Willem De Kooning', Span, January, 1980.

১১. Jaya Appaswamy (Editor) : Lalit Kala Contemporary, 7 & 8, First Triennale, India, 1968. Lalit Kala Akademi, New Delhi.

১২. Kesnerova, Gabriela & Spielmann, Peter : Modern French Drawing, Paul Hamlyn, Artia, Prague, 1 969.

১৩. Klee, Paul : Paul Klee on Modern Art, Faber.

১৪. Lucie-Smith, Edward : Art To-day, Phaidon Oxford, 1977, Great Britain.

১৫. Lucie-Smith, Edward : Movement in Art Since 1945, New York, 1976.

১৬. Lunacharsky, Anatoly : On Literature and Art, Progress Publishers, 1973 Moscow,.

১৭. Meyer, Ursula : Conceptual Art, New York, 1972.

১৮. Oganov, Grigory : Freedom of Art under Socialism, Novosti Press Agency Publishing House, Moscow, 1975.

১৯. Perruchot, Henri : Gauge (Tahiti) Methuen, London.

২০. Pellegrini, Aldo : New Tendencies in Art. New York, 1966.

২১. Read, Herbert : Art and Society, Faber, London.

২২. Do : The Philosophy of Modern Art, Faber, London.

২৩. Do : Surrealism, Faber, London.

২৪. Do : The Meaning of Art, Penguin Books Ltd., Great Britain, 1966.

২৫. Rose, Barbara : American Art Since 1900, London & New York, 1967.

২৬. Russel, John & Kramer, Hilton : 'Artist Jasper Jhones' Two Views; The American Review, Winter, 1979.

২৭. Sen, Paritosh : 'The California Visionaries', Span, February, 1978.

২৮. Smejkel, Frantisek : Surrealist Drawings, Octopus Books Limited, Czechoslovakia, 1975.

২৯. Subramaniam, K.G. : Moving Focus, Lalit Kala Akademi, 1978.

৩০. Tailor, Basil : Cezanne, Hamlyn, 1970.

৩১. Whitford, Frank : Kandinsky, Hamlyn, 1971.

৩২. Do : Expressionism, Hamlyn, 1970.

৩৩. Wertenbaker, Loel : The World of Picasso 1881—1973, Time Life Books, Netherlands, 1977.

৩৪. — : Dada, Key Documents : 1916—1966, Catalogue, Commentory by Hans Richter, 1972, National Gallary of Modern Art, New Delhi.

৩৫. — : Contemporary Polish Paintings, 1975, Catalogue, National Gallary of Modern Art, New Delhi,

৩৬. — : Fourth Triennale—India, Catalogue, 1978, Lolit Kala Akademi, New Delhi.

৩৭. — : Third Triennale—India, Catalogue, 1974, Lalit Kala Akademi, New Delhi.

৩৮. — : The Zany Art of Red Grooms, Span, June, 1977.

৩৯. — : 'California Visionary Art', Catalogue American Section, 4th Triennale, India, 1978, Lalit Kala Akademi, New Delhi.

৪০. — : Modern French Paintings, Catalogue 1977, National Gallary of Modern Art, New Delhi.

৪১. — : 'Duane Hanson's Plastic-People' Span, July, 1980.

৪২. — : Graphic Art of German Expressionism, Catalogue 1976, National Gallary of Modern Art, New Delhi.

৪৩. ফুকন, নীলমণি : 'পল চেঁজান', সংজ্ঞা, মার্চ-এপ্রিল-মে' ১৯৭৬, বাণী প্রকাশ, গুৱাহাটী।

৪৪. শুক্ল, প্রয়োগ : কলা-সময়-সমাজ (হিন্দী), ললিত কলা অকাডেমী, ১৯৭৯

৪৫. গগৈ, পুষ্প : কিউবিজম্, নীলাচল, শাৰদীয় সংখ্যা, আহিন ১৮৯৭ শক।

৪৬. ঐ : প্রকাশবাদ, নীলাচল।

৪৭. মিশ্র, হেমন্ত : 'পাশ্চাত্য শিল্পৰ গতিধাৰা : ইম্প্রেচনিজম্', প্রকাশ, জানুৱাৰী, ১৯৭৮।